

العدد الأول
يناير ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

ادب وتفكير

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الأول

المسنة الأولى

يناير ١٩٨٤

كتاب غير دوري

□ مستشارو التحرير

بهجت عثمان
جمال الغيطاني
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ مسكوتين التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

ادب وقت

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

- مبذة المجلة
- ثانون موت الشاعر
- كيف كتب ايل دنقل قصائده
- قصيدة : وردة من دم المتنبى
- الاغنية المعاصرة جنس ادبي جديد
- قصة قصيدة : النمط
- بعض الحقائق عن مصر وحضارة المتوسط
- قصة : ارسلة السيد مونتيسيل
- د. الطاهر احيد مكي
- د. يوسف ادريس
- احمد اسماعيل
- للشاعر اليمنى عبد الله البردوني
- د. السعيد محمد بدوي
- فخرى ليبينب
- د. ليلى مبان
- جبريل غريشا مركيث
- ترجمة : د. عبد اللطيف عبد الله

- عزلة الإنسان بين تشيكوف ونجيب محفوظ
- إسماعيل أدهم أو الموت في الضحى
- النمط والجمالي في كلاسيكيات الماركسية
- شعر : قصيدتان
- قصة قصيرة : القدم التي هربت
- شعر : السفر
- المكتبة العربية : تاويل مشكل القرآن
- د. حمدي السكوت ٦١
- د. أحمد إبراهيم الهواري ٦٧
- د. لطيفة الزيات ٨٤
- عبد الرحمن السبع ١٠٨
- عامر سنبل ١٠٩
- اشرف عامر ١١٢
- تاليف : ابن قتيبة ١١٣
- تحقيق : السيد أحمد صقر
- عرض وتحليل : د. حامد طاهر

● متابعات

- موسيقا : الالتزام والقيم الجمالية في أغاني الشيخ إمام
- مسرح : موسم النضال المسرحية
- سينما : تس .. سلسلة البربرفيل
- فن تشكيلي : ما قبل المتابعة
- د. جهاد سامي داود ١٢٤
- علاء دواره ١٢٥
- حسنى حسن ١٤٦
- عز الدين نجيب ١٥٣

هذه المجلة

د. الطاهر احمد مكي

تصدر هذه المجلة في لحظة حاسمة من تاريخ حياتنا ، نحن فيها على حالة أيام مضت ، أجذبت الثقافة ، وجنت ينباع الإبداع ، وران الركود على العقول ، ومالت الأفلام الى الدعة ، وبدأ كان كل شيء قد استكان الى اغفاء طويلة وعميقة ، لن تجيء اليقظة منها الا بعد سنين .

وما حدث امر طبيعي ومتوقع ، ونتيجة حتمية لقوانين الاجتماع والحياة ، فالمثاقفة عابث ونتيجة ؛ تتفاعل مع ما حولها ، تأخذ وتعطي ، تحرك وتنفعل ، وحين لا يكون حولها الا التدهور في الاقتصاد ، والتخبط في السياسة ، والفساد في المجتمع ، والخراب في الضائكر ، مع الهجوم الامبريالي الصهيوني تصبح صوتا بلا صدى ، وغرسا بلا ثمر ، ولا يلبث الصدى أن يخف ويتلاشى ، ولا يلبث الغرس أن يجف ويتهاوى ، وينتهي الحال الى ما انتهينا اليه .

وزاد من هول ما حدث مصادرة حرية التعبير والقول ، وواد حركة الإبداع والفكر ، واضطهاد الكتاب والمثقفين ، والتضييق على كل صاحب قلم شريف ورأى حر ، لا يبيع قلمه في سوق النخاسة القائمة ، ولا يتحول الى رقم في زمة التفاهق والمنافقين . والاضطهاد الوان ، والتضييق فنون ، تبدأ بالحاربة في الرزق ، وأغلاق المنافذ أمام الكتاب في ساحة القول ، وتنتهي بالسجن والاعتقال والتعذيب .

وأي حركة تستهدف بعث الحياة الثقافية في وطننا عليها أن تقف في الجانب المواجه لهذه المعوقات ، تقاومها ، وتدمو الآخرين الى مقاومتها ، لأنها الخطوة الاولى نحو حياة ثقافية حقيقية مزدهرة وجادة ، وذات نتائج فعالة في احياء امتنا .

لكن المقاومة مهما تكن فعاليتها ، وحتى ضراوتها ، تهدد للبناء ولا تنهيه ، تستأصل الفساد ولا تبني الصالح ، تمرى الزيف ولا تقدم البديل ، ونحن في حاجة الى تجاوز الصراخ والشكوى ، والتهامس بالاسباب والخطر ، والقيام بخطوة تتجاوز هذا كله ، وتتدخل بنا في مرحلة الايجابيات ، في دور البناء والتقدم مصلا .

ولهذا كله جاءت هذه المجلة التي بين يدي القارئ ، لتكون خطوة على طريق البناء الشاق ، الطويل ، الجهد .

وقد اردنا بها مجلة تستهدف غايات بعيدة ، وطموحات عظمى ، نحاول ان نتجاوز العقبات والمعوقات ، ونؤمن بان القارئ في امتنا العربية واع ، يدرك بحسه وذوقه وفكره ، الفث من الثمين ، ويفرق بين ما يوظف وبين ما يخر ، بين ما يحيى ويرتقى بالوعى ، وبين ما يبيت ويشيع الظلام ، بين ما هو له ولائته ، وبين ما تصنعه دوائر مشبوهة ، تتخفى وراء اسماء لامعة حيناً ، ودعاوى براقة حيناً آخر ، ولكن غايتها في نهلية الامر ، ان تتصرف بالمسيرة ، وان تشد كل ابداع اصيل .

ولتحقيق ما نصبو اليه ، فاعنا نتحرك في نطاق مبادئ نطرحها بدءاً على قرائنا ، ولهم ان يناقشوها معنا ، وأن يضيفوا اليها ، او يجزئوا منها ، او يعللوا فيها .

واولى هذه المبادئ ان ما بين ايديهم مجلة شعبية ، مجلة اهالى ، لا تدين بوجودها لاية هيئة حكومية ، ولا تتلقى عوناً من اية جهة رسمية ، ولا يقيد بها في حركتها الا الصالح العام وحده ، وتعتد في قوتها ، وتطورها ، وقدرتها على تحقيق رسالتها ، على قرائها وحدهم .

وهي تستهدف القارئ في المقام الاول .

تستهدفه قارئاً ، فتقدم له في كل عدد الوانا من حركة الثقافة في مصر ، ريفها ومدنها ، وفي العالم العربي على امتداده ، وفي اى مكان يتكلم العربية ، مهما بعد ، والوانا من ثقافة العالم بلجمه ، دون ميز ، عنصرى او لغوى ، يتيح لثقافة مينة ان تأخذ الحجم الاوفر ، او العناية الاكثر ، لان المتحدثين بها هم الاقوى ، وان تشغل ثقافات اخرى جادة ، وفيها الجيل والجيد والاصيل ، لان اهلها ضعفاء فقراء ، او هادئين مسالمين .

وانطلاقاً من هذا المبدأ سوف تقدم المجلة على الدوام الوانا من الثقافات الاجنبية ، دراسات وابداعاً ، ادبا ونقداً ، شعرا وقصة وبحثاً ، مترجمة عن اصحابها ، او امهالا يقوم بها المتخصصون العرب انفسهم .

ومى لا تقف عند الحاضر وحده ، ولا تدبر ظهرها للماضى كله ، فمن لا ماضى له ليس له مستقبل أيضا ، ولا شئ يبدأ من فراغ ، ومن هنا يجيء اهتمامنا بالتراث ، وفيه الكثير المشرق ، والجانب الأكبر من روائعه لما يزل مطورا ، نقدمه بروح العصر ، وندرسه في ضوء مناهج العلم ، ونخفضه لمطالبنا الحاضرة والمعالجة ، لأن الماضى والحاضر والمستقبل يجب أن تتجه كلها لخدمة الإنسان العربى ، ولصالحه ، دون أن تسترقه ، أو تقيد حركته نحو الأفضل والأجمل .

وهى مجلة تتجه الى العالم العربى كله ، لا تؤمن بالانتمائية الضيقة ، وتأمل أن تجعل من صفحاتها منبرا لكل المبدعين من أبناء الأمة العربية ، وتحمل بدورها هموم المثقف العربى من أجل نضاله في سبيل أمة واحدة ، تظلها الديمقراطية واحترام الإنسان من أجل الاشتراكية في خاتمة المطاف ، وتأمل أن تسفر بين مختلف الاقطار العربية ، وأن تكون لهم منبرا صادقا ، يطلون منه على أنفسهم ، ويتعرفون على حاضرهم ، ويتعارفون على صفحاتها قراء وكاتبين ، ومعها يستشرفون غدا الكثير اشراقا ، وأقل معاناة ، وتأمل أن يجعل منها المثقفون العرب مجلتهم التى يقرأونها ، ويناقشونها ، وحتى يعترضون على ما فيها ، أن وجدوا بين صفحاتها ما يستحق الاعتراض .

وهى مجلة تشجع لكل فكر قوى تقدمى شريف ، ومع أننا نرى أن الأدب لا ينفصل عن الحياة ، وأنه يستمد أهميته ونبله بقدر ما يسهم في تطويرها ، لكنها لن تغلق صفحاتها في وجه أى إبداع جيد ، أو فكر متميز ، يساعد على تحريك الجود الذى تعيشه حياتنا ، حتى لو اختلفت مع صاحبه فيها يحمل من مضمون . . ولو أننا على ثقة أن كل أدب يحمل وعيا وحساسية عاليتين لابد وأن يفتح بابا لمستقبل الإنسان العامل على هذه الأرض .

ونحن ننحاز للمنهج الاجتماعى في النقد ونسعى الى شرحه وتطويره وتأسيسه في واقعنا الأدبى والفنى والعربى ، ومع ذلك نعدنا لا نعصب لحرمة إقليمية معينة ، ولا لمنهجنا النقدي ذاته ما دام الآخرون الذين سنفتح لهم صفحاتنا يخدمون في نهاية الامر الغاية النبيلة التى نسعى اليها : ازدهار الحياة الثقافية في وطننا وإثرائها .

ويعنى ذلك بالضرورة أن الآراء التى ترد بالمجلة لا تعبر عن رأيها بالضرورة ، وكلها تقبل المناقشة ، لأن احتكاك الأفكار ، وتصارع المناهج والرؤى يحثى الإصیل ، ويجعله أكثر نلقا وأقوى أريجاً ، ويميت الطفيلى والمتسلق ، وما قام على غير أسس ، ويعرجه مما يحتوى به ، أو يتخفى وراءه ، من زيف أو نفاق أو ادعاء .

وسنحاول أن نقدم خير ما في عالمنا العربي من مفكرين وأدباء ونقاد ، في المجالات المختلفة ، نستحدثهم ، ونستقطر أفضل ما عندهم ، ولكن المجلة لن تكون وثقا عليهم وحدهم ، وإنما سوف تتيح ، أوسع فرصة للكفاءات الشابة ، والمواهب الواعدة ، لتحقيق ذاتها ، وتقديم خير ما عندها ، وكل ما تطلبه منهم ، جدية في العمل ، وإصرار على الإبداع ، والإرتفاع بمستوى ما يكتبون .

هل بين ما قلناه ما يحتاج الى إعادة تأكيد ؟ بلى ! .

ان هذه المجلة سوف تدافع بكل ما تملك عن الديمقراطية ، وحرية التعبير والعقيدة ، لها ولغيرها ، وترفض كل أشكال القيود ، الظاهرة والخفية ، على حياتنا الثقافية ، لأنها تراها الحلق الأكبر ، في سبيل ازدهار حياة ثقافية جادة ، نتجاوز معها مرحلة الفئالة والتفاهات .

وثقنا في الإنسان العربي كبيرة ، قارنا ومهدما ، وسنعمل جهدنا على أن نقدم له الزاد الذي يبحث عنه والنافذة التي يطل منها ، والوسيلة التي يخلق على صفحاتها هبومه وإنكاره وآماله .

ولن يخيب رجائنا فيه ، وسوف نسعى بكل ما نملك أن لا نخيب بدورنا رجساده ! .

د. الطاهر أحمد مكي

قانون موت الشاعر

د. يوسف القويس

منذ أن مات نجيب سرور ويحيى الطاهر عبد الله وصلاح عبد الصبور
وأسل دنقل .

منذ أن مات المتنبي وأبو العلاء .

منذ أن مات الحلاج وهينجواى وجاليليو وثى جيفارا وأنا اتسامل :
لماذا يموت الشاعر . ؟ .

هل يموت لأن القبح يسود ، والجمال يتقلص ويتقبح ، هل هو ينتحر
بالارادة لأنه ينس من العالم وينس العالم منه ؟

هل يموت من مرط حبه للمفارقة وأرتياد المخاطر وعشقه للخطأ والخطر
والخطئ .

هل يموت مهموماً لأن الألم في الدنيا أكثر وأصبح يتكاثر أكثر ؟ .

هل يموت ليقول للعالم بموته كلمة عجز عن قولها بحياته ؟

هل يموت لأن السر الذي جعله ينطق شعرا ومثلا وحياة فدر به ؟ .

أم لأن من يخوفونه ويخونونه ويرهبونه ويكلونه حيا بصد أن
عجزوا عن قهر نتاجه ، هل لأنهم تكاثروا عليه ، وقتل من حوله المناصرون
والمؤيدون والفاسدون ، هل يموت لهذا السبب ؟ .

أم أن موت الشاعر حدث مثل غيره من أحداث الحياة ، لا معنى له
بالمرة . . عينا يولد الشاعر ، عينا يقول الشاعر ، عينا يموت الشاعر ؟ ! .

أم أن يموت الشاعر علامة كعلامات يوم الساعة ، دق كوني يعلن
نهائية حقبة ، أو ينفر بالهبوط الى حقبة ؟ .

أم يموت الشاعر لأنه لم يعد يتلقى من الناس حيا ، بخنوقا بالحسد والكراهية من حوله ، غريب الدار في داره ، عديم الأهل في أهله ، بلاوطن وهو في وطنه ؟ .

أم أن حياة الشاعر جملة محدودة الحجم والطول ، منذ خلقت ينتهي منها وتنتهي منه مع آخر نفس من أنفاسه ؟ .

ابدا ...

ابدا لا يموت الشاعر لأنه أصبح الاضعف أمام أمدائه ، فاعداء الشاعر كأعداء الحقيقة ، مزيفون ومزيفون ، وما قتل الزيف ابدا حقيقة .

ولا يموت الشاعر ابدا من كثرة الخناجر ، فخناجر أعداء الشاعر مبارد ، تشد نصله ، وأبدا لا تكسره ، ونصله حاد وثاقب يغمد حتى يصل إلى ما بين الصلب والترائب ، وأبدا لا ينفث أو يتكسر ...

ولا السرطان يقتل الشاعر ، فالسرطان حياة مخلوطة . تقضي فقط على حياة مخلوطة ، أما الحياة الحياة ، الحياة الشامرة ، فلا تقضي عليها أبدا أي حياة ، حتى لو كانت مخلوطة .

وحتى الموت لا يبيت الشاعر .. وأنا شخصيا ولو أتى لست بشاعر إلا أن أغلب قبلة نلتها في حياتي ، قبلة موت نلتها وأنا ميت ، أذكرت قد مت في غرني المفلقة ، وحققت على زوجتي فوجدتني قد توقفت عن التنفس وأطرائي كلها مشلوله ، وجسدي يبرد ، وبدلا من أن تنحب بالصوت ، وبضت في رأسها نكرة قبلة الحياة ، فملأت صدرها بالهواء وتبلتني ونفخت في روحي وبعد دهر بدأت آخذ أول نفس بعد رحلة الذهاب والاياب .

وحياة الشاعر تذكرة ذهاب واياب بين الحياة والموت ، يحيا ورأسه على يده ، يقول الكلمة وهو مستعد أن يلقى الموت جزاءها ، وقد يدق الموت والاعداء ، وقد يموت فعلا .

ولكن الموت أبدا لا يبيت الشاعر .. بل الجنون نفسه ، ولا الجن ، ولا الفاشست ، ولا السى أى ايه C.I.A ، ولا مخابرات القذافي أو السعودية ، لا هتلر ولا شارون ، ولا انيس ولا جان يستطيع أن يقتل الشاعر ...

فالشاعر قد ولد ، ويوجد ، وظاهرة بيولوجية سوسولوجية خارقة لأنه هو الذى يقتل هؤلاء جميعا .

هو الكرة البيضاء والجسم المفسد الذى تلازم وجوده مع وجود الحياة ، حاميا ، وراعيا ، المستنفر للدفاع منها وبالذات لو تلخصت في كلمة واحدة هي الحرية ، حرية الانسان ، الشاعر هو الذى يقتل أعداءها ، ينيهم ، بكلمة يبيدهم لنهقي الحياة ، وتثمر الحياة ، وتحيا الحياة ..

بل حتى الحب لا يقتل الشاعر ، ذلك الصامق المالحق المتوهج الشجاع
الخبيث الارمن المالحن الزعاق المتهامس المتعطش ، يستقطر متشقق الفم
من الظبا ، اللذة ، أبدا لا يقتل الشاعر ..

فالحب يحيى الشاعر ، والحب الفاجع يحيله لمن ، والحب الفاتسل
يجعله فيلسوفا والعشق المجنون يحيله قيسا .

الحب ، أيضا ، لا يقتضى على الشاعر ..

الآن ماذا يقتل الشاعر ؟ !

هكذا كلما مات شاعر ، واتصد بالشاعر الشاعر ، الشاعر الظاهرة ،
اقصد الفنان أو الكاتب أو المكتشف ، كلما مات أحدهم ، وجدت السؤال
يحوم موجات تساؤل اثر موجات تحيط براسي ، اذ هكذا أحزن على الشاعر .
واسأل لماذا يموت الشاعر ؟ .

• والى الآن وأنا اسأل : لماذا يموت الشاعر ؟ !

ولأنى لا اعرف ، فان اتصور ان الشاعر ، شاعر الظاهرة ، عين من
عيون البشرية ، رؤيا خاصة جدا للكون والحياة والنيسا ، لا يراها أحد
سواه ، وهو يرى الجميع بها ، بل يرى بها ما لا يراه الجميع .

ويرسل الإشارات تلو الإشارات . والقصائد تلو القصائد ، والتقصص
تلو القصص ، والابداعات تلو المسرحيات والسينمونييات والباليهات ،
والنداءات وفي عصره قد يسبح ، يسمعه ربما كثيرون ، وكثيرون جدا قد يروا
رؤيته ، ويحبوا عينه ، ولكنه يظل لا يحس بأن أحدا يشتركه الرؤى أو
الرؤية . سهل تماما أن يتواصل معنا الشاعر فليس لديه الوسيلة : شعره .
وصعب تماما أن نتواصل نحن مع الشاعر فليس لدينا الوسيلة له ، فنحن
نراه ، وهو لا يرانا ، ونحن نسمعه وهو لا يسمعا ، وقد نهتف له ونلوح
ولكنه يهز رأسه وكأنها يقول انكم تلوحون لى وتهتفون على الشيء الخطأ ،
فليس هذا ما اريد قوله .. أنا اريد . ويخرج لنا قصيته أو قصته الجديدة ،
ونتهتف ونلوح ويهز رأسه ، غير يائس .. ويحاول أن ينقل لنا رايه ورؤياه
مرة أخرى .

ونحن نحبه ، ونرعاها ، ونحذب عليه ، ونفخر به ، وحببياته يأخذنه
ويصغرته حبا بين أذراعهم .

وكلما نفعل هذا كله للسبب الخطأ ..

فنحن لا نراه أبدا كما يرى نفسه وكما يرى الدنيا ...

قد يراه الناس بعد عام أو مائة عام ، ولكننا ، نحن الذين حولنا ، نحن
الذين أنوفنا مثل أنفه ، وله شعر كشعرنا ، وهو رائح غاد يجلس معنا على
« ريش » ويكرع معنا الكونيك الحامض ، نضحك لنكاتته المنيرة بأعلا
الاصوات ، ونهتف لحباته بالحناجر .. وكأننا أيضا نفعل هذا كله للسبب
الخطأ ...

أو بالأحرى للسبب غير المضبوط تماما ..

وحين يبلس الشاعر ان يشاركه ، واحد منا فقط ، او واحدة ، تمام
الرؤية ، الرؤية الثامنة ، يموت الشاعر ..

اجل ..

يموت الشاعر حين يبلس من ان يشاركه احد الرؤية ، تمام الرؤية ..
ولست هنا في مقام ايفساح رؤية أمل دنقل .
فما حصلته منها نفث متفرقة .

نصف ..

يال لها من نفث ، ازدد البيت ، او المعنى ، ذلك المعمل بكم من
التكاثف والحكمة واللذعة او المرارة ، ابدا ليست مسرارة الحنظل ، ولا
مرارة الاميون او الصبر ، ربما هي اهلتي انواع المرارة ، فمن مرها يصنع
خير الجنة ، وعقيقتها يفيء بما فوق الاحمر وما تحت الاحمر وتلب الاحمر ،
ورائحتها اسم فيها رائحة المطر العربي الذي كان يفوح كلما فتحت جدتي
صندوقها الذي دخلت به .

كأن مرا ..

كأن خلوا ..

كأن صلبا ..

كان مثاليا تماما لانه يلى ان يرى الانسان ، وذلك المخلوق الساسى ، غير
مثالى ، غير عفت ، غير شريف ، غير صادق ، غير نبيل ..
تأملوا معى هذه الكلمة .. نبيل ..

ارجعوا معى الى عهود كانت البشرية فيها تحب بلا نبيل ، ثم جاءها
شاعر ، نحت لها الكلمة ، النبيل .

رؤيا خاصة جدا ، موجودة ، او غير موجودة ، لا يهم ، فهو ، برؤياه ،
بشعره ، اوجدها .

ومنذ اوجدها والبشرية تتطلع اليها ، ترتديها وتستعملها ، تتألبها ،
تقيس بها ، تصبح بها ارقى وفروع ، وجديرة . حقا بذلك الجنس
الفريد : بنى الانسان .

هذا هو الشاعر ، وهذا هو الشعر ..

وامل دنقل الرؤية ، كان رؤية مستحيلة ، مستحيلة ان يراها
سواء والا لكانا جميعا أمل دنقل . هو وحده الذى كان يراها ، يراها
بوضوح شديد ، وحين صاحبه اكثر واكثر ، وفي اخريات حياته ، كنت له
رفيق كل يوم وكل نبية وكل تهمة عالية ، بدأت اخاف من رؤياه المستحيلة ،
اذ كنت قد بدأت اراها ، وبدأت تحتل على تفكرى .. حتى اتى رفعت
تماما ان اتقرأ قصيدته « الجنوبى » الاخيرة ، فقد كنت بملكانا تماما اتى لو
قراءتها لاكتملت الرؤية ، ولت بملته ومعه .

فاعدوني يا اهل لاني لم املك شجاعته للاستشهاد في سبيل رؤياك .
وحتى لو قلت معتذرا لاني انا الآخر اريد ان اموت شهيد رؤيتي ، فالعذر
اقبح من الذنب .

ايها الصداقة ...

نحن في حضرة عبقرية انتهت حياتها منذ ايام ، والى الف عام من الان،
الى مسلة تياما مثل التي كانت بين المتنبي ودنقل ، سنظل ننتظرها .
ولن اطلب منكم الوقوف حدادا .

نحن اذا وقفنا حدادا سيكون الحداد على مصر طويل قادم ، حدادا
على العصر الذي سيمضي حتى يشب فيه رجال لهم شيم الرجال الذين
كان يراهم اهل دنقل ، وكرم الرجال الذين كان يحلم بهم اهل دنقل ،
وشرف ونبل وانسانية وشجاعة ورقة الرجال الذين استشهد اهل دنقل
وهو يراهم ، هم البشر ، ويحلم برؤيتهم ، وكما نحن صفارا .

للم نرحم .

ولم نر .

د. يوسف ادريس

هو نص الكلمة التي لقاهما الكاتب في الحفل الذي اقامه حزب التجمع
الوطني التقدمي الموحد في تايين المرحوم الشاعر اهل دنقل .

كيف كتب أمل دنقل قصائده

احمد اسماعيل

إذا كانت الكتابة هي « اغتصاب العالم باللغة » - كما عبر
« نورينيات » ..

لماذا هو الشعر ؟

— يجب اليوت انه « التركيز » في اعلى اعماق التفاصيل. والقدرة على
رؤية العظم وملامسة النخاع . ويضيف مايكونسكي « انه صياغة الفد —
المستقبل — بلغة المضارع — الحاضر ، ومن اجل ذلك فلما ابحت عن لغة
جديدة » !

ولعل محاولة السعى وراء التعريفات للوقوف على ذلك المعنى — الشعر ،
لن تزيد الامر الا غبوضا وتعنتيا لان كل تجربة شعرية تحوى قانونها ولغتها
ورموزها ، وكل شاعر يعرف الشعر طبعا لرؤيته هو .. ومدى اتساعها
وقدرتها على التعبير والفوص والشفافية والاجتياز ، ومن ثم يسهل الولوج
الى خضم التجربة ، والاقتراب من قسيتها ، وملامسة اعضائها وعناصرها ،
ومن ثم ايضا يصبح السؤال عن المعنى المطلق للشعر لغوا فارغا ، كقئنا
نسال عن المعنى المطلق للحياة !

يجب ان نعرف ان كيف نصيغ الاسئلة — كما يقول جارودى — وكيف
نرى الأشياء في « كلياتها » فنحن لا نرى المسافة بين الابتسامة والشفة ،
ولا نحدد الفراغ بين الشعر واللغة ولا نستطيع ان ننزع الشاعر عن تجربته .

انه الشاعر — التجربة — القصيدة تمامها كما حدق فان جوخ في لوحته
وراح يختبر اللون والسطح والفراغ ويصرخ « يا الله انها الابجدية الناصعة »

ومنذ أن أصبحت مهمة النقد غير ملزمة على قراءة اسداع الشاعر
نقط ، بل تجاوزت هذا الإطار الضيق الى الشاعر ذاته ، والدراسات
التحليلية والتشريحية لنفسية الشاعر وحياته الخاصة والعامة لم تتوقف

عندما صرخ الناقد الفرنسي « تودى » في وجه صديقه الفيلسوف جان
بول سارتر متسائلا كيف أضاع الأخير وقته في كتابة مؤلفه الضخم عن
الشاعر المتمرد الكبير « جان جينيه » قديسا وشهيدا متناول حياته ولهوه
وميله وتشرده ومبقرته أجابه سارتر « يا صديقي .. لقد أردت أن
أعرف ماذا كتب جان جينيه ، ورأيت أن مجرد قراءة أشعاره وأعماله
المسرحة ليست كافية على الإطلاق !

علينا إذن أن نقطع الرحلة بين الشاعر وقصيته حتى نعرف ماذا
كتب ، خاصة وأن القراءة لم تعد كافية ، وعلينا أيضا أن نسافر في ذاكرة
الشاعر حتى نستطيع الإمساك بقانون تجربته وحل طرفي هذه المعادلة
الموجعة — الشاعر — التجربة ، حتى لا نخطف الأجابة برتين !

الاولى عندما نسال .. والاخرى عندما نجيب .

فماذا عن أمل دنقل .. الشاعر .. التجربة .. القصيدة .

❖ ايها الشعر ..

ايها الفرح المختلس !

« المهد الآتي »

كان ذلك في صيف عام ١٩٧٥ ، عندما وجه اليه أحد الصحفيين سؤالا
من معنى الشعر ، وتوقف أمل دنقل عن مداعبة خصله ثمرة إجابته ،
واتسعت حدقتي العينين نجاة ، وقال له الشعر يا سيدي « هو بديل
الانتحار » !

هكذا ظل أمل دنقل ينوت كل يوم عبر ثلاثين عاما من الشعر ومنذ
أن عرفت الكلمات طريقها الى قلبه . فلم يكن الشعر بالنسبة له خلاصا
كما كان بالنسبة لصباح عبد الصبور ، ولم يكن صلاة كما كان بالنسبة
لاحمد عبد المعطى حجازي ولكنه نقض الحاضر ونفيه ، هو المهد الآتي
على انقراض الحاضر وتضاريسه الموحشة والباعثة على الموت ابدًا . هو
الرفض الواعي ، والتجاوز النبيل ، لأن الانتحار هنا لا يعنى الهروب بل
يعنى الاحتجاج ، والموت هنا لا يعنى العدمية بل يعنى التجاوز والتواصل
والامتداد .

لم يكن أمل دنقل متفائلا — ولم يكن عبثا . وقد سئل الشاعر احمد
حجازي عن أمل دنقل في حديث له في مجلة النهار البيروتية عام ١٩٨٠
فاجاب « اننى أخشى عليه من عدميته » وقد علق أمل على قول حجازي
سائلا « لقد أراد احمد حجازي أن يوارى خوفه على نفسه لاننى أراقب
اندفاعه نحو التجريد والعدمية . كيف كان يرى العالم إذن ؟

يجيب أمل دنقل « اننى أرفض الرؤية الهرمية للأشياء وأن يكون النسر
أقوى الطيور والصقر أحقها والببلبل أعزها ، فلما لا أهم مجتمعا ينجب

شاعرا جيدا ولا ينبغي كتابسا كهذا ، اننى مؤمن بالتجانس ، والهاريونية
ولا أتألف مع التفاوت والتجزئة » .

ولعل ذلك يكشف عن مدى اتساع تلك البصرة النافذة وراء
اشعار أمل دنقل ، وكيف توحدت تجربته والتعبير عنها الى حشد التنبؤ
والاستشراف ومطالعة الغد . فلم يعرف أمل دنقل معنى الاستقرار طيلة
حياته ، ولم يفعل شيئا سوى كتابة الشعر .

فيذ ان غادر قريته - فلما الى الاسكندرية ثم القاهرة .

عاش حياة البسطاء ، وظل عنوانه « مقهى ريش - ميدان سليمان
باشا » لا يحمل أوراقا ، ولا يحلم بغير الشعر . ولا يمتلك بيتا حتى بعد
زواجه في عام ١٩٧٨ .

وظل ينتقل بين الفنادق والحجرات المفروشة حتى استقر على سريره
الابيض في معهد السرطان .

لم يكف لحظة واحدة عن كتابة الشعر ، كان يكتبه على علب الثواب
وهوامش الصحف اليومية وعلب السجائر ، وعندهما يكتب يمتنع تماما عن
عن تناول الطعام ، وتبدأ رحلة الانتقال من مقهى الى مقهى ، ويظل يشرب
فقط دون اعتزاز ودون غيـلب ، وكان يسمى هذه الحالة « بالمعيشة
النفسية » للواقع .

وعندما يشتد التوتر يهرع الى المقهى التابع خلف عنوانه الدائم ليلعب
النرد - « الطاولة » ، وكان يؤكد دائما انها تخلصه من « التوترات الهائلة »
والغريب ان ملاحج وجهه كانت تتغير ، وفي احدى المرات عام ١٩٧٦
استطاع الفنان الدسوقي فهمي ان يرسم له صورة بورتريه « اثناء
اللعب وظل أمل يعتز بهذه الصورة ، كما كانت محل اعتزاز الراحل صلاح
عبد الصبور ونشرت في مجلة الكاتب في نفس العام مع تصيدة سفر
السف دال .

✽ اننى اول الفقراء الذين يعيشون مفترقين .

• يموتون محتسبين لدى العزاء .

هكذا كان يرى نفسه ، لم يعرف الوظيفة ابدا ، ومن المفارقات
العجيبة ان يوسف السباعي اصدر قرارا بتعيينه في مؤسسة دار الهلال
كاتباً وصحافيا عام ١٩٧٤ ، ولا يزال هذا القرار باقيا في سجلات المؤسسة ،
ولكن أمل لم يذهب قط ، ولم يتسلم وظيفته الجديدة وظل اسمه بين اسماء
العاملين بمنظمة التضامن الاسيوية ، والتي لم يذهب اليها الا لتقاضى
مرتبه الذى لم يتجاوز الاربعين جنيا حتى مات . لم يكن هناك ثمة مصدر
للدخل سوى هذا المرتب الضعيف ، رغم العروض التي تقدمتها العديد
من المجلات والصحف العربية كي يعمل بها وكان يقول ساخرا « اننى لا افهم
كيف اكون شاعرا وشيئا آخر ! »

وفي احدى « ليل التوفيقية » ، جاءت مجموعة من المثقفين
المراثيين وظلوا يحاورونه حتى الصباح ، وسأله احدهم لماذا لا تسافر

بعيدا عن مصر ، فقال له امسل « لانتى احب الشعر » ، واندعش المسائل وقال له « سوف تكتب الشعر هناك » ، وضحك امل عاليا وقال « من اين لك بهذه الثقة ايها الصديق » .

✽ ارشيق في الحائط حد المطواه

المهد الاثى

ككذا تبدأ لحظة الميلاد .. يحتضن الفكرة في أعماقه زمنا طويلا ، ويظل على اتصال دائم بها ، يتحدث اليها عبر الكلمات النثرية ، ثم تبدأ لحظة « التكتيف » وهنا يكون الألم عظيما ، والوجع لا يحتمل ، فيشرع في « الكتابة الاولى » وتحول الحروف الى سلاسل ، وتضيق رقعة الفرح ، فتردد ثانية الى نفسه ويبدأ في الكتابة ثانية — وهى الاولى على الورق ، وتطول القصيدة ، وتناى بقلب شاعرها عن هذا المذاب الفج ، وتبدأ مرحلة « المساس » فتكتسب الكلمات قدرتها وشاعريتها واخيرا مرحلة « المونتاج » او « اليد القاسية » كما أطلق عليها حتى تأخذ القصيدة شكلها النهائى . والغريب أن هذه المرحلة لم تعرف الانتهاء عند امل ، فجميع قصائده كان يحلو له أن يغير فيها ويحذف منها .

كان ذلك في صيف عام ١٩٧٥ ، وكان امل يعيش اشد الفصول حزنا وكآبة فقد غادرته صديقه البولندية ، والتي قدمت الى القاهرة لتحصل على رسالة «المجستير في أشعره » فأحبته وأحبها ، وعندما سافرت الى وطنها شرع يكتب في قصيدته الرائعة سفر الف دال — أو سفر امل دفقل ، فراح يرسم نفسه وحزنه ووحدته ، ويرثى حاضره .

وقد عشقت مراحل كتابة هذه القصيدة ورأيت كيف تعذب امل ، واختل توازنه أكثر من مرة ، وأنا أقرب تطور الفكرة النثرية مروراً بالمراحل السابقة حتى الشكل النهائى .

كان امل يتابع تفاصيل معاهدات فض الاشتباك الاولى والثانية ، ويستشعر خطراً سوف يهدد كيان الوطن كله ، وكان على ثقة أن الصهاينة تادمون الى هذه الأرض المقدسة ، وما يجرى ليس الا تهديد الأرض وتقليل المسافات . وكان يتحدث عن ذلك بصوت مرتفع .

تقول القصاصة الاولى :

نسلنى بائعة الكبريت .

من أعداء الوطن المتهور متى يأتون .

نقلت لها : نلى

نعدو الوطن المتهور سيختن الليلة تحت جدار المبكى .

ثم لم يلبث أن انقض على القصاصات ، وراح يمزقها ، ويذا عدوانيا كما لم أعرفه من قبل ، وربما تكون المرة الاولى التى شاهدت فيها دموعه ، وكان يعتز بنفسه ورجولته ، ومشينا سويا طوال الليل .. لا نتكلم .. وفى الخامسة من صباح نفس اليوم ، جلسنا نشرب الشاي فى مقهى بشارع محمد على ، وأخرج عليه ثقبه وكتب عليها :

كان يكتب في هذه الزاوية .

كان يكتب والمرأة العارية .

تتبشى بين الموائد تعرض مفتتها بالثمن .

عندما سألته عن الحرب قال لها : لا تخافى على الثروة الفالية
معدو الوطن — مثلنا يختن .

مثلنا يمشق السلع الاجنبية ، يكره لحم الخنازير .

يدفع للبندقية والفانية !

سفر ألف دال

وتبلغ الرؤية ذروتها ، ويشتمل الشعر اشتعالا في صدره وتلبه
وتتزوج الأشياء — المرأة والوطن — الارض والابناء — الحب والحلم —
وتتضافر كل عناصر الحركة لتندفع بالصورة الشعرية الى الغرور والتمرد
والدفقة الثائرة .. ويأتى الشعر صراخا وإلما ونزيفا :

« كان يكتب في هذه الزاوية .

كان يكتب والمرأة العارية .

حين دعاهم فقاتل له انها لن تطيل القعود .

فهي منذ الصباح تفتش مستشفيات الجنود

من أخيها المحاصر في الضفة الخالية .

عادت الأرض لكنه لا يعود

وأرته له صورة بين أطفاله ذات عيد

وبكت !

سفر ألف دال

* الالتزام .. ضد من ؟

ظل أمل دنقل ظاهره محيره لاجهزة الأمن الرسمية في بلادنا ! فقد
اعتبرته في مرحلة مبكرة شيوعيا وقامت بفصله من الاتحاد الاشتراكي
بالاسكندرية عام ١٩٦٤ . والطريف أن أمل لم يكن عضوا بالتنظيم في هذه
الائتساء !

ثم في مرحلة متقدمة ، اعتبرته أحد دعاة القومية العربية ، ومنعته من
التعامل مع الاذاعة والتلفزيون ومنعت أشعاره من النشر في المجلات
والصحف الرسمية .

وفي كل مرة كان أمل يلقي عنقا وتجاهلا وحصارا من أجهزة الدولة ،
رغم تفوقه الشعري ، وتجاوزته لكل أبناء جيله من شعراء الحقبة . كان
أمل دنقل يرى أن الشعر هو « المسالم الضيل والموازي لذلك الواقع
القبيح » ويرى أن تقدم المجتمعات لن يأتي الا عبر الوعي الاجتماعى الذى
يرتكز على أسس العلم وأسباب الحضارة . كان مؤمنا بالصصرية الى حد
الموت في سبيلها ، وكان يجاهد أن تكون كلماته أكثر إيلاها وتحديا لمعنى
السلطة وعقوقها — واستطاع أن يجسد هذه الرؤية في سفره العظيم حتى
نكاد نلمس مناضلا يحمل مدفعه وليس شاعرا يلوح بكلماته :

قلت فلتكن الريح في الأرض تكس هذا العفن .
 قلت فلتكن الريح والدم .
 تقتلع الريح ههسة الورق الذابل المتشعبس .
 ينلح الدم حتى الجنور .
 ثم يصعد في السوق والثر المتدلى .
 ليزهرها .. ويطهرها .
 ثم يعصرها المعاصرون نبيذا يزغرد في كل دن
 قلت فليكن الدم في الأرض نهرا من الشهد ينساب — تحت فرايس
 عدن .

.. ولم يكف أمل بهذا الرفض ، بل راح يحدد موقعه من هذه المذبحة
 المقبلة ، ويرى نفسه بين القادرين على دفع حركة الحياة الى قلب التاريخ :
 هذه الأرض حسناء زينتها الفقراء .
 لهم تنطيب .. يعطونها الحب ، تعطيهام النسل والكبرياء .
 قلت لا يسكن الأغنياء بها .

الاغنياء الذين يصوغون من عرق الاجزاء نقود زنا ولالىء تاج —
 واطراطة قاج ، ومسيحة للرياء .

هكذا يتحدد الرفض ، ويتفرد الالتزام ، فليس هناك رؤية انصع
 من هذه الرؤية ، ولم يقف شاعر عند بوابة التزامه وانتمائه — كما فعل أمل
 دنقل — وهو الأمر الذي دفع باجهزة الأمن أن تكسب في أحد تقاريرها
 عام ١٩٧٧ — وكنت معتقلا في هذه الأثناء وأطلعني عليه أحد الضباط
 « أن أمل دنقل ينادى بضرورة العنف الاجتماعي وهو الأمر الذي يهدد
 السلام الاجتماعي واستقرار الطبقات » — وعندما خرجت من المعتقل ،
 نلت اليه ما أطلعني عليه الضابط .. فقال لي أنني أعرف من الذي
 كتب ذلك التقرير .. ورفض أن يقول اسمه !

* عادات .. وطقوس :

كان أمل يستيقظ في الثالثة ظهرا !

ويبدأ حياته — بعد أن يقرأ في غرفته — في السابعة مساء .

يذهب الى المقهى ليتسلم خطاباته ويعرف أخبار من سألوا عنه ،
 ثم يذهب الى « الإتيلى » لاستلام خطابات أو دعوات جديدة وفي العاشرة
 يجوب الشوارع بقماته الفارعة ومشيته الهائلة المتألمة .. يستقر خلالها
 في إحدى المقاهي الليلية حيث أصقائه ومعارفه وفي الحامسة يحسني قهوته
 الأخيرة في التوفيقية ويشترى الجرائد والمجلات .. ويعود الى غرفته !
 وقد لا يعرف البعض أن أمل دنقل كان يترنم بالشعر طوال مسيرته
 وكان يحفظ اشعار الآخرين ويلطوها في جلساته وكثته فمثلا .. كان لا يحب
 أن يقرأ اشعاره للآخرين ويحب أن يقرأ اشعار الآخرين فقط . وكثيرا ما تمنى
 أن يكتب بعض القصائد التي كتبها شعراء غيره . كان يحب أحمد عبد المعطى
 حجازى حبا عظيما .. ويقول « لقد خرجت من معطفه » وكان يحفظ اشعار
 حجازى — عن ظهر قلب !

كما 'أحب سعدى يوسف وتأثر به وحفظ أشعاره أيضا .

وفي إحدى ليالي عام ١٦٨٠ — وكان قد خرج من مستشفى العجوزة بعد إجراء الجراحة الثانية — شاهدته وهو يكتب أحد المقاطع الشعرية من قصيدة لسعدى يوسف . . وقال لى فى أسى « كم أحب هذه القصيدة الجميلة » .

كانت القصيدة هى « الأخضر بن يوسف ومشافله » — وكان المقطع هو :

« يرافقتى فى زيارة محبوبتى .
ويدخل قلبى ، وينظر فى مقلتيها طويلا .
واذ أرسم الرغبة البهيمية
وسائد . . أو منزلا
يرسم الرغبة المفعمة

نسورا . . طباشير فوق الجدار الذى يحل النافذة ويدنو ويأخذ
كف الفتاة (أنا جالس لصقتها) ثم يمضى بها خارج الغرفة المعتبة !

ومن القصائد التى كان لا يمل تكرارها، قصيدة الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى « موعد فى الكهف » ، وكان يؤدبها بحب وشجن كبيرين . وعندما يصل الى المقطع الذى يصف فيه عيون حبيبته ، يتهدج صوته وترق نبراته . . وكأننا نسبح لحنا . . وليس مقطعا من قصيدة :

« عيناك يا لى لكنتين لم تقالا أبدا
خاتهما التعبير حتى ظللتما كما هما
راهبتين تلبسان الأسوداء
تنتظر أن ليلة العرس سدى »

كان يتنفس الشعر ويعيشه ، وعندما يكتشف قصيدة لشاعر ، يحرص أن يقرأها لكل أصدقائه — وذات مرة رأيت سميحاً وبنهجا وعندما سألتهم السبب ، راح يقرأ لى قصيدة بعنوان « خلاسية » لشاعر سودانى يدعى « محمد إبراهيم مكي » وقال لى تمنيت لو أكتب هذا المقطع :

« أوأه . . يا خلاسية
يا نصف هربية
ونصف زنجية
وبعض اقوالى أمام الله
من اشتراك اشتري للحزن عبدا
ولالأحزان مربية ! »

والخلاسية تعنى « المرأة الملونة » ، وظل أمل مفتونا بهذه القصيدة حتى النهاية . .

ومن القصائد التى تركت فى نفسه أثرا قويا وتأثيرا هائلا تلك المراثية الرائعة التى كتبها أحمد عبد المعطى حجازى فى صديقه الراحل وحيد النفاذ ، وكيف راح حجازى يتشبهس به أو يرفض موته ، ويعاقبه على تركه وحيدا فى هذا العالم الموحش .

« انهم ياكلون لحوم الصنفار
ويخترعون مشاقق للروح تستلها

ويظل القتل يعيش ، ويغشى المآهى
ويعشق زوجته وينام ، ويكتب فى جاره للباحث نثرا وشعرا

وفى عينه جثث الأصقاء
وفى فمه الكلمات القديمة ! » .

كان أمل يردد هذا الوصف الموغل فى الوحشية لحياتنا وواقعنا ويشرح
فى استفاضة قدرات الشاعر واصطياده لأنق المعانى وكيف اختتم حجازى
القصيدة بقوله : « استرح يا طبيى
ان دائى الأقامة .. ودوائى السفر »

وعلق أمل فى حزن :

هذا ما حدث فقد سافر حجازى بعد أن أميته الأقامة ودعاه السفر .

✽ رفسة من فرس

ترك فى جبينى شجرا

وعلمت القلب أن يحترس

كان أمل يحذر الناس قدر حبه لهم :

وكان يكره الشكوى ، والتعري والضعف ، ويعشق الكبرياء والجسارة
والنروسية .

لم يكن يخاف السلطة — كما ادعى البعض — بل كان يحذرهما ولم
يستند منها — كما ظن البعض — بل عاش نقىضا لها ، رافضا لممارستها
واساليبها . وقد اعتقد — بعض المستضعفين — كما كان يسميهم أمل فى حياته ،
أن رثاء ليوسف السباعى نوع من « الملق والتعلق بأهداب الحكومة » —
ولكن الأمر غير ذلك ، فقد أحب أمل دنقل شخص يوسف السباعى وعارض
سياسته أثناء توليه الوزارة وهاجمه فى جريدة السفير البيروتية عندما
سأله الصحفي عن رايه فى الحياة الثقافية فأجاب أمل « ان وزارة الثقافة
مؤسسة عسكرية شائها فى ذلك شأن جميع المؤسسات ، فكيف نطلب من
مؤسسة كهذه أن تعمل على دفع حركة الفكر الى الأمام » وعندما عاتبه
يوسف السباعى فى مبنى اتحاد الكتاب أجابه أمل أنه سوف يترك منظمة
التضامن حتى لا يؤثر ذلك على رايه ، فاحتضنه يوسف السباعى وقال له
« يا أمل انت ابن لى .. وعندما أماتبك لا يعنى ذلك أننى أهددك فى
عيشك ومستقبلك ! » .

أما قصيدة الرثاء .. فكانت باقة حب الى يوسف السباعى لأن قتله
لم يكن حملا ثوريا .. أو وطنيا أو فى خدمة القضية الفلسطينية . فليس
يوسف السباعى صاحب القرار وليس يوسف السباعى هو الذى حال دون
تحرير فلسطين فقد قاموا باغتياله باسم فلسطين « ... ولم ترجع
فلسطين ! » أما قضية علاجه على نفقة الدولة ، فلم يكن علاجا بالمعنى
الحقيقى ، فقد صدر قرار رئيس الوزراء بالعلاج على نفقة الدولة — الدرجة

الثانية — وكان أنزل يقيم بالدرجة الأولى وتحصل الفرق من ماله الخاص ، بل رفض عرضاً كويتياً من أحد أصدقائه — وكنت أنا همزة الوصل في هذا الاتفاق — بالسفر الى أمريكا والعلاج على نفقة الصديق الكويتي — ورفض أمل السفر أو تعاطى أية مبالغ من ذلك النوع — كما رفض عروض أصدقائه الذين رغبوا في المساهمة في علاجه .. ومات في سريره مرفوع الهامة .. غير مدني لأحد .

كان يأبى أن يتألم من مرضه .. وفي إحدى الليالي طلبت منه أن يصرخ بأعلى صوته وكان الوجد يفتك بخلاياه وأحشائه وابتسم لى قائلاً « يجب أن تحصل عذابك وحدك ، لأن الصراخ يعنى دعوة الآخرين للمشاركة » .

كان يعتبر مرضه مسألة خاصة به ، وكان يتكلم في كل شيء إلا عن ذلك المرض اللعين — وكان يطرد كل الذين يغالون في اظهار مشاعر العطف نحوه ولم يكف عن السخرية لحظة واحدة — كان يسخر من المرض والضعف والخوف والموت ويتساءل :

فلماذا اذا مت ..

يأتى المعزون متشحين بشارات لون الحداد
هل لأن السواد .. هو لون النجاة من الموت
لون التهمة ضد الزمن ..

ضد من .. ؟

ومنى القلب في الخبتان اطمأن .

كما ظل يعيش عالمه الخارجى دونما اعتراف بالمرض ويضحك من الأطباء ويشير اليهم :

« أوهونى .. بأن السرير سيريى !!
ترى هل نقلب في سلة القمامة
لنرى كيف دب اليها العطن ! »
.. لم يكمل أمل دنقل هذه القصيدة !

كان ذلك في شقته المقروشة في وسط المدينة ، وكان صلاح عبد الصبور قد غادر الحياة ، اثر نوبة قلبية حادة ، وراى بعض فصائل البهين الرجعى من كتاب السلطة وأرياع الموهوبين في موته فرصة سائحة للانقضاض على الفنان بهجت عثمان والشاعر أمل دنقل اللذين عاشا لحظة الموت وراحوا يشنون حرباً غير أخلاقية على أمل دنقل وصاحبه متهمين كليهما بقتل صلاح عبد الصبور (كذا) — حتى أن الذين هاجبوا صلاح في حياته ويكتبون — حتى الآن — الشعر العمودى رافضين الشعر الحديث ساهموا بنصيب وافر في حملات التجريح — وراينا كتاباً مرتزقاً يطالب بترك أمل دنقل يموت لأن الدولة لا يجب أن تنفق أموالها في مثل هذه الأمور !

في الوقت الذى كان أمل يعد مراثية حزينة لصديقه الشاعر الكبير وعندما سألته لماذا لا تكمل هذه القصيدة المراثية أجابنى .. « لقد أمددت قصيدة الطيور في رثائه ، ولن أكتب أسبه عليها .. لأن حزنى عليه خاص بى وحدى ! » .

وراح يكتب بيد مرتعشة :
« الطيور مشردة في السموات
ليس لها أن تحبط على الأرض
ليس لها غير أن تتقاذفها
فلوات الرياح » ..

كان أمل نبيلًا في حزنه .. صادقًا في حبه .. وصاحبًا لصاحبه .
وقبل موته بيوم واحد .. كنت بجوار سريريه ، وكان قد تغير تمامها ،
وتسلل الشلل الى نصفه السفلي ويجاهد أن يكمل مرثيته في الشاعر الكبير
محمود حسن اسماعيل وهي آخر ما كتب .. ودنوت بوجهي منه وسألته
كيف حالك يا أمل .. أجاب « ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فرداً ..
ولا أظن أنه قال شعراً بعد ذلك لأنه فارق الحياة بعد ساعات قليلة .

أحمد اسماعيل

* أحمد اسماعيل :

شاعر ، « صفى بجريدة الاهالى » .

شعر :

وردة من دم المتنبي !

للشاعر اليمني الكبير عبد الله البردوني

كاد من شهرة اسمه لا يسمى
راميا أصله غبارا ورما
نلقنا نهجه على القلب وشما
أرضعته حقيقة الموت حلما
ملحقا بالملوك والذهر ومما
والى الأعظم احتذى كل مظمى
والى سيف قمرط كان ينمى

البراكسين أمه .. صار لها للبراكين ، لالرايدات عزما ..

لقرود يغنون ضما ولثما

اسمه «لا» .. من أين هذا المسمى ؟
أنه يعشق الخطورات جما
حكما فوق حاكبيه وخصما

قيل : همت به الإنيا ، وهما
يمقطيه برقا ، وبيريه سهما
كالذى أرخت جديسا وطسما
أطلعت كل ريسوة منه نجما
الندى باسمه الى الشمس أوما
أم ترى يرتضى نقاء وعسما

واحتيال الغنى من الفقر أعمى

من تظلى لوعه كاد يعمى
جاء من نفسه اليها وخيدا
حاملا مهره بكتبه رحما
ارتضاها نبوة السيف طفلا
خالصا ذاته لريح الفيافي
بالمنايا أرضى المنايا ليحي
عسكر الجن والنبوءات فيه

كم الى كم تفنى الجيوش افتداء
ما اسم هذا الغلام يا ابن معاذ ؟

أنه أخطر الصعاليك طرا
فيه صحت ادانة العصر ، أضى
قيل : أرعوه .. قيل : ملئت احتالا

قيل : كان الردى لحيه حملا
الغرابات منه قصت فصولا
أورق الحبر كالرسي في يديه
العنايتد قحت الكأس عنه
هل يبيختار ثروة واتساخا
ليس يدري

للفقر وجه قبي

ربما يترضى مليا ، وحينا
منحما يستحيل كل اختيار

ينحنى كى يصيب كيفا وكما
سوف تختاره الضرورات حتما



ليت ان الفتى ، كما قيل ، صخر
هل ساعلو فوق الهبات كيبا
انعلوا خيله نضارا ، ليفنى
غير ذا الموت ابتغى ، من يرنى
اعشق الموت ساخنا .. يحتسبى
ارتعيه ، احسه فى نيوبى
وجدوا القتل بالدنانير اخفى
ناعم الذبح ، لا يعى اى راء
يشترى مصرع النفوس الفوالى
يدخل المرء من يديه ، وينفى
يتبدى بنفى هنا ، ثم يبدو
يجمل السوق تحت ابطيه ، يمشى

لو بوسعى .. ما كنت لهما وعظما
جبروت الهبات اعلى واكفى !
سيد الفقر تحت اذيال نعمى
غيره ، لم اجد لىذا الموت طعما
فائرا .. احتسبه جبرا وفحما
يرتعبنى .. احس نهشنا وقضما
للنوايا .. امضى من السيف حسما
اين اذى .. ولا يرى كيف اصى
مثلما يشترى نبىذا ولحما
جسمه من اديمه ، وهو مغمى
معبرا هاهنا .. وبرجين ثما
بايعا شاريا نعميا ويتما



من تداجى يا ابن الحسين ؟

اذا جسى
كم الى كم اقول ما لست اعنى
تقتضينى هذى الجنوع اقتلاعا
يبتدى يبتدى .. يدانى وصولا
هل يرى غير ما ترى مقلناه
فى يديه لكل « سنيه » « جيم »
لا يريد الذى يوافيه ، يهوى
كل اجبائه سيوف وخيل

اوجها تستحق ركلا ولطما
والى كم ابنى على الوهم وهما
اقتضيهما تلك المقاصير ههما
ينتهى ينتهى ، ويدنو .. ولما
هل يسمى تورم الجوف شحما
وهو ينشق بين ماذا وعما ؟
اعنف الاختيار .. اما ، واما
ووصيفاته افاع .. وحى



يا ابنة الليل .. كيف جئت وعندى
الليالى كما علمت شكول
آه يا ابن الحسين .. ماذا ترجى
من حديث الرموز ترى سيونا
كيف تسمى ، ولا ترى لنجيج
كان يهوى النبات ، والغيث طل
الآن الخصاة اضحوا ملوكا
هل اقول الزمان اضحى نذила
هل اسى حكم النذامى سقوطا
اينلقى الخطورة البكر وحدى
انا ابغى يا سيوف اقضى واهوى
شاخ فى نعله الطريق ، وتبدو

من ضواري الزمان مليون دهما
لم تزدنى بها المرات علميا
هل نثر النقود يرتد نظما ؟
عاريات ، فهل تحدث ظلما !
حمة .. تنهى رفيقا وثمها
فلمابذا يجف ، والغيث اهمى
زادت الحادثات وازدبن عقبا
ربما قلت لى : متى كان شهما ؟
ربما قلت لى : متى كان فخا ؟
لست ارضى الحوادث الشبهط اما
اسهما من سهام كافور امضى
كل شيخوخة صمبا مدلهما

كان يستطفئ النسيم الاثما
يا منايا .. كما يعيشون زما

لا يرى للنحول اليوم حتبا ؟
انفت أن تحل علينا محى

ما الذى تبغى ؟ .. أجل واسمى
لعبه فى بنان ليا ، والى
قلبه وحده من البحر اظمى ؟
من نخيل العراق اجنى وائى
لركام الرماد خالا ومما
لا البى يا موطن القلب مهما ..
جهالا غير هذا . وغيرذا الحكم حكما
لى كما استطيب روحا وجسما
هل الاقنى فدائمة القتل نمما ؟

اتخذ حيلة ..

سلام ، ومما ؟

ذاك وجه سمى تواريه حزبا
وجه اتباهه ، أريد الاثما
من دعى .. كى يرف من مات غما
عن عدو الجمام ، كيف استجبا
دون اطراب برقه كل مرمى

للتعادى وجهه ، وإن كان جهما
هل تجلى ابتسامة غير شرما
كل قصر لقلبه وجه سلى
ينمى حجمه ليزداد هجما
وعلى ظهره اثينا وروما ..
من تقاطيع وجهه « باب توما »
التساكر منه ترتد كلوى
كلهم يثربونه ، وهو اظمى
تحت أجفانهم من الجمر احى
فى حناياهم يبنى ويسدى
والى اليوم يقتل الموت فهما

كلما انهار قاتل قام أخذى
هل ثقاة الورى يموتون زما
أين حتمية الزمان ..
لماذا
هل يجارى ، وفى حناياه نفس
سالت كل بلدة : أنت ماذا ؟

غير كفى للكلى .. غير مؤداى
كيف يرجو اكواز بغداد نهز
كان أعلى من قاسيون جبيننا
للبراكين كان أما .. أيمسى
حلب يا حنين .. يا قلب تدعو
ابتغى ، اشتغى عالما سوى ذا
أين أرى روحى وجسمى وأبنى
خافض الصوت .. للعدا الفسمع
يا أبسا الطيب اثشد ..
قل لغيرى !

كلهم ضبة ، فهذا قنناع
الطريق الذى تخيرت ، أبدى
مت فما يادرب شيراز أورك
وانفتح وردة الى الريح ، تفضى
أصبحت دون رجليه الأرض ، أضى
هل يصافى ؟

شكنى وجوه التصافى
أين لاقى مودة غير أمى
أهله كل جذوة ، كل برق
تنمى كلها الاقاليم فيه
تحت أضلامه « ظفار » و « رضوى »
يجتلى فى جماله « الكرخ » يرنو
التعاريف تجتلي به ، وتغضى
كلهم ياكلونه ، وهو طاو
كلهم لا يرونه ، وهو لفتح
حاولوا حصره ، فاذكوا حصارا
جرب الموت مجوه ، ذات يوم

✽ القامحا فى المهرجان الذى اتيم فى القاهرة احتفالا

بمضى نصف قرن على وفاة شوقي وعاطف ،

من ١٦ الى ٢٢ أكتوبر ١٩٨٢

الأغنية المعاصرة جنس أدبي جديد

يجمع طبقات الشعب خارج مقولة العامية والفصحى

د . السعيد محمد بدوى

استمعت الى محاضرة القاها الدكتور احسان مباس بالجامعة الامريكية بالقاهرة في مارس الماضى ، تحدث فيها عن ظاهرة لاحظها في الادب العربى في جميع عصوره بصورة علمية . هذه الظاهرة هي انه ابدا لم يكن على مستوى الاحداث المصرية استجابة او تصويرا او تعبيرا : فانهيار دولة المسلمين والعرب في الاندلس ، وخروجهم المأسوى من اسبانيا كلها ، وهجوم التتار على بغداد وسقوط الخلافة من عليائها — هي ومثيلاتها احداث تاريخية كبرى لا نسمع لها النوى الذى كان ينبغى ان يكون لها في الادب .

وفي الوقت الحاضر لا نرى لمأساة فلسطين ، ولا لكارثة ٦٧ ولا لمذابح لبنان ولا لغیرها من الفواجع الكبرى في الامة العربية ترجيعا مناسباً في أى من الاجناس الادبية من رواية أو مسرحية أو شعر أو غيرها .

هذه الظاهرة التي لاحظها الدكتور احسان جديرة حقاً بالتأمل ، خاصة اذا ما قارناها بما يحدث في مجتمعات أخرى حيث تؤدي الاحداث والفواجع الكبرى وما ينتج عنها من معاناة انسانية الى ازدهار الادب بصورة عامة . واقترب مثال على ذلك ما يحدث في ايرلندا الشمالية في الوقت الحاضر . فقد واكب الاحداث الجموية التي يعيشها شعبها الممزق ازدهار رائع في الادب . ولا يكاد يمر اسبوع دون أن تطالعنا الصفحات الادبية في جرائد الاحد البريطانية (مثل الصنداى تايمز والابوزرغر)

بالحديث عن مسرحية وأحيانا رواية لكتاب ناشئين من آيرلندا الشمالية ، ومعظمها يستوحى أحداثه من المأساة التي يعيشها الشعب هناك .

ثم قرأت في جريدة الشرق الاوسط (١٩٨٣/٤/٦) حديثا جرى مع الشاعر عبد الرحمن الابنودي أجاب فيه عن سؤال عن «مدى استجابة الشعر المعاصر لاحداث بيروت وصيف المهانة في ١٩٨٢»

فقال : ... ليس من الحتمي ان تأخذ الاستجابة للاحداث شكل التعبير عنها ، فربما يكون الحدث اكبر من التعبير عنه . حدث مثل صبرا وشاتيلا من الممكن ان يلجئك تماما ، أنت لا تعرف مبلغ المعاناة . اذا لم تكن قادرا على التعبير عن حدث مثل هذا بشكل كامل عليك ان تصمت في هذه الحالة . ثم الاستجابة لها اشكال عديدة . من الممكن ان تكتب قصيدة حب وتكون استجابة لحدث ، أو تتحرك لعمل شيء ما وتحس بان هذ هو الحل العملي الذي تصنعه بديلا لقصيدة شعر . من ناحية أخرى عندما نلاحظ أن محمود درويش كتب فذلك لأنه داخل الاتون (وليس لأنه يكتب فصحي) ، وفي اواخر الستينات أنا الوحيد الذي كان يكتب عن السويس لأنني كنت في قلب التجربة .. »

وقد رأيت في الاجابة التي نسبت للشاعر الابنودي تأييدا للملاحظة الدكتور عباس وخاصة عندما يقرر انه من الممكن ان يكون الحدث اكبر من التعبير عنه . ومع ذلك فنظرا لأنني من الذين يكون احترامنا كبيرا للشاعر الابنودي ويقدرن مواهبه نقد اعتقدت أن خطأ ما قد وقع في الحديث :

فأولا : نحن لا نستطيع ان نقبل أبدا أن حدثا ما يمكن أن يكون اكبر من التعبير الادبي عنه ، لان ذلك يعني بالضرورة أن الادب (والشعر بصورة خاصة) لا ينتظر منه أن يعبر لدينا الا عن الاحداث الاقل خطرا .

وثانيا : ان استجابة « الشاعر » للحدث « بعمل شيء ما يحس بانه هو الحل العملي الذي يضعه بديلا لقصيدة شعر » اقل ما يوصف به أنه استجابة غير شعرية (فهو كلا استجابة) وان كان الوصف الاكثر ملاءمة له أنه خيانة لفنّه واهانة له وهروب من المعركة .

وثالثا : ان الاستاذ الابنودي كانت له مواقف مشهودة أيام الازمات حين ماش مثلا خلال معركة ٦٧ بصفة شبه مستتية في مبنى الاذاعة يكتب فيما يشبه الحمى العاطفية ليلحن كمال الطول وليغنى عبد الحليم حافظ : اطف بسماها ... ، انذار ... اضرب ... وغيرها من الاعمال التي خلقت هذه اللحظات كما لم تخلدها رواية أو مسرحية .

وأنا اعتقد أن الملاحظة التي ساقها الدكتور عباس صحيحة . أما اسباب وجود هذه الظاهرة في الماضي فترجع الى عوامل من أهمها نجاح بني

أمية على وجه الخصوص ، في عزل اهل الراى المستقل عن المشاركة في شؤون الدولة الإسلامية وما تبع ذلك من انصراف الشعراء عموما (اصحاب الراى وموجهوه في العصر الجاهلى) عن الموضوعات الأساسية ، واحتفائهم بدلا عن ذلك بالمناسبات الصغرى : ختان ابن امر ، وعكة الميت بقاضى القضاة ، وفساءة أم الخليفة ، وحتى فتح عمورية . وأما أسبابها في الحاضر فترجع الى عوامل من أهمها تداعى بنیان الشعر العربى الاصيل تحت مطارق مستوردة من خارج الذوق العربى ، وفشل صور الشعر المستوردة في ملء الفراغ الذى خلفه الشعر العمودى ورائه ، ثم فشل الاجناس الادبية التى تعتمد في وصولها الى الجمهور على الكلمة المطبوعة (وخاصة الرواية والمسرحية المقروءة) والاجناس التى تعتمد على مستوى اجتهاى ودخل معقول (كالمسرح) - فشل كل هذه الاجناس في أخذ مكان لائق بها في مجتمه « لا يفك الخط فيه » أكثر من ١٥ ٪ .

ومع ذلك فالمجتمع العربى والمصرى بالذات لم يجلس « واضعا يده على خده » في انتظار أن يحسم له النقاد مسألة التعبير عن ذاته . فقد واكب اضمحلال الاجناس الادبية التقليدية وزيادة غريبتها داخل المجتمع العربى وبين صفوف الجمهور - صاحب ذلك دخول الشعب في المرحلة المعاصرة من معارك التحرر التى بدأت مع نهاية الحرب العالمية الثانية . وكان لابد من حدوث شيء .

وكما حدث في مراحل مشابهة من تاريخ الانسان على ظهر الارض ، ونظرا لقيام عوامل مساعدة في ذلك الوقت ظهر جنس ادبى جديد كان له من مقومات نابغة من روح العصر ومستهدفة من وسائله ما جعله أكثر تعبيرا عن حياة الشعب وأكثر قدرة على الاستجابة لشاعره وأكثر تفاعلا مع الواقع الذى يعيشه ، ذلك الجنس الجديد هو الاغنية المعاصرة .

ونعنى بالمعاصرة : الاغنية التى واكبت اختراع الترانزستور وازدهرت بازدهاره . فكما لم يكن من الممكن للرواية الحديثة ان تقوم وتزدهر جنسا ادبيا مستقلا في اى مكان من العالم بدون ازدهار المطبعة وانتشار الكلمة المقرؤة وانحسار الامية ، كذلك لم يكن للاغنية المعاصرة ان تنهض جنسا ادبيا ذا خصائص متميزة بدون الاذاعة عموما واختراع الترانزستور على وجه الخصوص . (في الواقع لم يقيم بعد الدور التثقيفى الاجتماعى الخطير الذى لعبه هذا الاختراع الساهر) .

ولابد من البداية أن نقرر ان الاغنية المعاصرة ليست القصيدة وليست الموال وليست الزجل وليست شعرا فصيحيا وليست شعرا عابيا ، ولكنها جنس شامل يضم كل هذا وزيادة . جنس يستخدم الكلمة على اطلاقها

(ويقطع النظر عن تصنيفها في قوائم اللغويين) متزاوجة مع **اللعن** ومعبرة عن **اللحظة** .

ما يمكن أن يغنى ، ما يمكن أن يلحن ، ما يمكن أن يقبل لفظه ، ما يمكن أن يعبر عن لحظة أو فترة ويتفاعل معه الناس . ولا يهم في نهاية الامر من كتبه ولا لماذا كتبه ولا من أين جاء : من نزوة .. من توبة .. من هفوة ... من ضراعة ... من صبوة ... من صلاة ... من يأس ... من غضبة من ثورة ... من رفض ... المهم أن يخضع لذات المقاييس . وليحذف ما استعصى على الفناء أو استعصى على اللحن أو رفضه المقاييس .

الاغنية المعاصرة ليست شيئا واحدا ، بل انها ليست شيئا أساسيا تسنده أشياء أخرى جانبية . ولكنها توليفة مختارة من عناصر ذات صفات معينة تتجمع وتتكاثر من كلمات وإيقاع ونغمة ولحن وصوت وآلات موسيقية معينة وتعبر عن اللحظة . وعلى قدر ائتلاف كل هذه العناصر ونجاحها في التعبير يكون نجاح الاغنية وتأثيرها .

أن الابنودى حينما كان يعيش في الإذاعة أثناء عدوان ٦٧ ويدون على الورق ما كان يجيش في صدور الملايين في العالم العربي لم يكن يكتب شعرا (لا عابها ولا فصيحاً) ولكنه كان ينشد . كان ينشد وأذنه الى كمال الطويل وتبضه مع خفقات عبد الطيم حافظ كان يعبر بهم ويعبر لهم ويعبر معهم من **اللحظة** .

والتعبير عن اللحظة (ابتداء من « السح الدح اميو » ووصولا الى « احنا جنودك يا بلدنا وحبنا ») من أخص خصائص الاغنية المعاصرة . ولهذا فنحن نستطيع أن نكتب بالاغنية تاريخا مفصلا لما جاشت به صدور الجماهير في الثلاثين عاما الماضية ، وما امتلأت به نفوسهم من عواطف واحلال وآمال : ما خلب منها وما تحقق ، رجحت الاغنية شعار الثورة الاول :

الاتحاد ... والنظام ... والعمل ...

ووصفت لون العلم الجديد :
تتهادى وتتخطر وجالك بيزيد .
اسود وابيض واحمر رمز لعهد جديد
ونادت على جموع الفلاحين لكي يتجمعوا حول الراديو ليستمعوا الى
الصوت الجديد القادم من القاهرة :

ما الحوار عا الحوار
يا اللي في آمة اللي في خص
راديو بلادنا يجيب اخبار
لوم دى الساعة ثمانية ونص

وخلدت اللحظات الحاسمة في تاريخ الكفاح ضد العدوان الحربى :

يا هذه الدنيا أطلى واسمى
جيش الاعادى جاء يبنى مصرى
بالحق سوف أهده وبمدعى
ناذا فنيث فسوف افضيه معى

ووصفت روح التحفز التى كانت تعيشها الجماهير فى تلك السنين
المملوءة بالتوتر واستعداده للنضال من أجل تحقيق أهدافه :

يا أهلا بالمعارك يا بخت من يشارك
بنارها نستبارك ونرجع منصورين

وتحدثت عن المؤثرات الشعبية والاجتماعات التى كانت تعقد فى كل مكان :
شفت اجتماع سياسى كلماته نفم حماس
ولا فيش على اده كراسى من كتر ما فيه ملايين

ومجدت حركات التمير والاصلاح من زراعى واجتماعى :
يا صحرا لمهندس جى يسقيكي بعيون الى
والصخرة تتباع بريال والحجرة بريال واشوى
ونادت على العرب واستلهمت التاريخ وتغنيت بالمقدمات وتحدثت عن
الامجاد فى مصر والعالم العربى على السواء .

والاغنية العربية فى تعبيرها عن اللحظة تؤدى دورا مختلفا تساهم ،
عن الدور الذى تؤديه الاغنية فى الغرب . وقد يكون السبب فى ذلك راجعا
الى تاجع عاطفة العربى وقد يكون راجعا الى عدم كثافة الكلمة المكتوبة فى
مجتمعا وقد يكون أشياء غير ذلك .

على أن الصفة الاساسية التى تميز الاغنية المعاصرة كجنس ادبى
فريد من نوعه وتعطيلها حيويتها الدافقة وشموليتها على التأثير هى أنها
تقوم على ما يمكن أن نسميه هنا تعبيرية الأمة مجتمعة ، فمقولة الفصحى
والعامية تلك التى فرقت بين أبناء المجتمع العربى الواحد واقامت السود
النفسية والحضارية بينهم — تلك المقولة فى الاغنية غير ذات موضوع .
هل توقف أحدنا مرة ليفكر فى نوعية اللغة التى كتبت بها « قسارثة
الفنجان » أن كانت فصوى أو عامية ؟

لقد ازاحت الاغنية المعاصرة فى تجاوبها مع الواقع العربى
حاجز الامية فجمعت حولها جماهير الشعب ، فارتفعت معهم الى
مستوى الحدث وخلدت بالتعبير الحقيقى عن مشاعرهم وبعيدا عن الافتعال
اللغوى اللحظات الحاسمة فى تاريخ الأمة فاستطاعوا فى لحظة الرفض أن
يصيحوا معا وبلسان مشترك :

الله اكبر فوق كيد المعتدى والله للمظلوم خير مؤيد
 انا باليقين وبالسلاح سأفتدى بلدى ونور الحق يسطع فى يدى
 قولوا معنى قولوا معنى الله اكبر الله اكبر
 الله فوق المعتدى

هل هذا فصيح أم عابية ؟

سؤال غير وارد .

لقد نجحت الاغنية المعاصرة وحدها ودون غيرها من الاجناس الادبية الاخرى (حتى المسرح) فى أن تصل الى كل طبقات الشعب وأن تجمعهم حولها وعلى قدم المساواة . وهذا انجاز يكاد يشبه المعجزة فى أمة كانت نسبة الامية فيها حتى عهد قريب ٩٠٪ . ذلك انه (فيها عذا ترتيل القرآن الكريم ، وخطبة الجمعة والمذائح النبوية بالنسبة للفالبية المسلمة) لم تنح لطبقات الشعب العربى على طول تاريخها أن تجتمع كلها حول عمل قوى واحد ، بكل ما يحمله هذا الصرحان من اغتراب وفرقة فكرية .

لم تكن المشكلة أساسا مشكلة الفصحى والعابية كما يصورونها (والاستمتاع العام بترتيل القرآن خير شاهد على ذلك) . ولكنها كانت دأئيا ولا تزال مشكلة الامية ، ومعضلة النفاذ من خلال الكلمة المكتوبة . ومن المفارقات أننا كثيرا ما ننسى هذه الحقيقة : فنرى عبد الله النديم فى الماضى ينفرد فى جريدته قسما خاصا يكتبه بالعابية « من أجل الاميين » ! بل نسمع واحدا من مقدمى برامج محو الامية فى التلفزيون يطلب من مستمعى برنامجه أن « يكتبوا » له عن مشاكلهم وآرائهم !

ان « ولسد الهدى » و « الإطلال » و « رباعيات الخيام » و « يا سماء الشرق » و « جبل النوى » وغيرها ، وغيرها لم تنشر الفصحى بين طبقات الشعب كما يصلو للبعض أن يقول . ذلك أن الجماهير العريضة قد تجاوزت معها لحظة سماعها دون انتظار لكى تتعلم شيئا من أحد . وما قامت به هذه الاغاني ومثيلاتها بصورة اساسية هو أنها رفضت دعوى أمية اللسان لدى من كان تصيبهم فى الدنيا أمية القلم . لقد تجاوزت الكلمة المطبوعة فوصلت مباشرة الى ضمير الامية .

وإذا كانت الاغنية المعاصرة قد تجاوزت مقولة الفصحى والعابية فان من غير المفيد ، بل من الخطأ المنهجى ، أن تقسم من حيث لغتها — كما حدث بالنسبة للشعر — الى فصحى وهامى فليس هناك تفريق على اساس اللغة لا فى الموضوعات ولا فى الطرب ولا فى المستمع ولا فى

الملحن ولا حتى في المؤلف . معبد الوهاب يغنى لشوقي في النيل
من العلى :

النيل نجاشى	حليوه أسمر
عجب للونه	ذهب ومرمر
أرغولة في أيده	يسبح لسيدة
حياة بلحنا	يارب زيده

وأم كلثوم تغنى في النيل ولشوقي أيضا ولكن من الفصح هذه المرة :
من أى عهد في القرى تتدفق وبأى كف في المدائن تغدق

ومحمد عبد الوهاب يغنى أيضا في النيل لمحمود حسن اسماعيل من
الفصح :

مسافر زاده الخيال	والسحر والعطر والظلال
ظمان والكاس في يديه	والحب والفن والجمال
وكلها أثمان يطلبها ويستمتع بها المصريون على قدم المساواة .	

بل ان تجاوز الاغنية لقولة الفصحى والعابية وتجاهلها لما بينها
من غرور قد وصل الى حد استخدامها لهذين اللونين في الاغنية الواحدة
جنبنا الى جنب :

ذهب الليل طالع الفجر	والعصفور صو صو صو
شاف الأطة آل لها بسبس	آلت له نو نو نو نو

واستخدام الاغنية المعاصرة لاشكال التعبير العربى من نصيح وعلى
على قدم المساواة قد ادى الى ظهور صفات لغوية جديدة بالتسجيل
والفصح :

مبثلا من الابواب النحوية الصعبة التى اقتصت بها الكتب الازهرية
باب طالما تفاداه الاساتذة واستخلق فهمه على الطلاب هو ما يسمى باب
« التفازع في العمل » . وتمثل له الكتب بـ « يهسان ويسىء ابناءك » .
ومن القرآن « آتوني أفرغ عليه قطرا » . وقد استهدفت خطط الإصلاح
النحوى التى وضعتها لجان «المجمع ووزارة التربية هذا الباب بالحذف .
ولا حاجة الى القول بأنه لا يدرس لتلاميذنا بحجة انه « معاذلات نحوية لا
تمثل اللغة المستعملة » . ومع ذلك فاننا نرى الاغنية المعاصرة تستخدم
نموجا رائعا من هذا التركيب الذى يفترض انه نادر وخاص بالفصحى
القديمة . تستخدمه الاغنية وباللغة العابية في مطلع اغنية من اقوى الاغانى
التي ظهرت في العصر الحديث :

النا حابنى وادى احنا بنينا السد العالى
يا استعمار وياديننا بنينا السد العالى

وللأغنية المعاصرة باعتبارها جنسا أدبيا مستقلا - فوق ما سبق -
خصائص أخرى تميزها عن غيرها من الإجناس الأدبية :

من هذه الخصائص استخداماتها **للخطابية** تلك الصفة التعبيرية
التي يستخدمها كاتب المسرحية بحذر شديد والتي يتجنبها الأديب في الإجناس
الأخرى بصورة عامة . ذلك أن اتصال الأغنية المباشر بجموع الشعب
(وبدون تدخل من كلمة مطبوعة أو أخراج مسرحي) وتناولها كل قضاياها
بدون حدود يتيح لها من المواقف ما تصبح فيه الخطابية أحيانا أداة فنية
مؤثرة .

وفي أغنية « السد » بعد أن يتم الكوليه الأول تتوقف الموسيقى
تماما ويكف عبد الحليم « ع » عن الغناء وينادي على الجمهور « ج » (متنلا
في شخص الكورس) ويتحدث معهم بعبارات حماسية ذات إيقاع خطابي
ملتهب :

ع - اخواني !

ج - هيه !

ع - تسمحوا لي بكلمة ؟

ج - هيه !

ع - الحكاية مثل حكاية السد .

حكاية الكفاح اللي ورا السد .

حكايتنا احنا .

حكاية شعب للزحف المقدس آم وسار

شعب زاحف خطوته تولع شرار

شعب زاحف وانكتب له الانتصار .

ع - تسمعوا الحكاية ؟

ج - بس الهام البداية .

وعند هذه النقطة تستأنف الموسيقى ويعود عبد الحليم للغناء مرة
أخرى .

ودور الكورس في الأغنية المعاصرة من العناصر ذات المغزى العميق :
ذلك أن الأغنية تقوم على التلاحم مع السامع ، بل والنطق بلسانه فهي
تدعى أن المشاعر التي تسرى فيها هي محصلة جماعية ولذلك فالمغنى يشارك
مستمعيه (وهم مثله وشعروا بشعوره) ويطلب منهم أن يرددوا أغنيته
(وأغنيته) ويتغنوا بها . ولذلك فمشيوع الأغنية وانتشارها وإعادة طلبها
والحدندة بها في الشارع وفي المطبخ وفي الحمام وعلى السلاسل ومن النواذف
وفي الأمسيات وفي العصباء دليل تجاوبها مع روح الجمهور ، والكورس
بمثل الجمهور بصفة غير مباشرة ، ويمثل تجاوبه مع المغنى : الجمهور الذي
سمع ووعى وتجاوب وردد وانتظم في روح الأغنية وعاشها .

ولا يتم أى من ذلك ، (أو بعبارة أصح نلاحظ أن النماذج الناجحة من
الأغنى لا يتم فيها أى من ذلك) بصورة عشوائية . بل نرى هناك خطة من
نوع ما لكيفية استخدام الكورس تحاول أن تتفق مع طبيعة الموضوع

اساسا ومع مدى اتساق كل ذلك مع العناصر الاخرى . وعلى قدر الوعى بهذه الدواعى والعناصر يكون نجاح استخدام عنصر الكورس .

مقدار استخدام الكورس فى الاغنية يتم — كما نلاحظ — بمقايير متفاوتة طبقا لدرجة تمثيل المشاركة الجماهيرية فى الاغنية وما تحمله هذه المشاركة من معانى **الشعور الجمعى** (من عاطفى أو حماسى أو دينى ... الخ) :

فقد تكون المشاركة كلية فيها يسمى **باغنية المجموعة** وهى التى تنطق فيها الجماهير بلسان واحد وتعبير عن شعور صادر بطريقة تلقائية عفوية ودون قيادة أو ترديد لكلمات أحد . واغنية « الله أكبر » ومناسبتها وموضوعها خير مثال على هذا النوع .

وقد يحدث أن يريد أحد المغنيين أن يغنى اغنية من هذه الاغاني التى من حقها أن يغنيها الجمهور مجتمعاً . وفى تلك الحالة يلجأ الملحن (يفضل أجهزة التسجيل الحديثة وما فيها من حيل فنية) — يلجأ الى مضاعفة صوت المغنى بحيث تسمعه الاذن وكأنه مجموعة كاملة . وأجمل مثال على هذا النوع رائعة عبد الحليم حافظ من كلمات أحمد شفيق كامل وتلحين كمال الطويل :

خللى السلاح صاوى صاوى صاوى
لو نابت الدنيا صحيت مع سلاوى
سلاوى فى اديا نهار وليل صاوى
ينادى يا ثوار ! عدونا غدار !
خللى السلاح السلاخ صاوى .

والصورة الغالبة لمشاركة الكورس تقتصر على ترديد المطلع فقط . واغراض هذه الطريقة متنوعة تبدأ من مجرد عمل « سنادة » لصوت ضعيف أو إعطاء المطرب فرصة التقاط أنفاسه وتصل الى تقوية الفكرة الرئيسية للاغنية مع كل اضافة يضيقها المغنى مع كويليه جديد .

ومن احدى استخدامات الكورس تأثيرا ما يشبه الحوار الجماهيرى مع المطرب حول الفكرة لتنمية الشعور الجمعى بها :

ع — فاكين لما الشعب اتغرب جوه فى بلده ؟
ك — آه فاكسين !
ع — والمحتل الفاصب ينعم فيها لوحده ؟
ك — موش ناسيين !

ولا يلزم أن يكون الموضوع فى هذا النوع وطنيا ، فاستخدامه فى اغنية « جميل وأسر » لحصد قنديل (م) لا يقل جمالا :

م — جميل وأسر
ك — جميل وأسر
م — شسقل البسى ...
ك — بكام نظرة

م — تناول سكر ...
 ك — أول أحلى ...
 م — من السكر ...
 ك — متين مرة .

وكلما كان استخدام الكورس مبنيا على فكرة تتصل بهوضوع الاغنية ويخدم اهدافها كلما كان أشد تأثيرا . وأحسن ما وقع تحت ملاحظتى من هذا النوع اغنية القدس (زهرة المدائن) لفيروز . فهذه الاغنية لا تسرى فيها عاطفة واحدة كما هو المعتاد فى الاغاني . ولكنها تزدهم بالعواطف المتباينة التى عصفت بالشعب العربى عند سقوط القدس فى أيدي المعتدى الاسرائيلى : الصلبة ... اليأس ... الغضب ... الضراعة ...
 القهر ... الذكرى ... الابتغال ... الحزن ... الاستمرار فى الكفاح ... ودور الكورس فى هذه الاغنية متروس ومخطط له بطريقة تظهر هذه العواطف . فالكورس لا يردد مطلع الاغنية ، ولا يكرر ذات العبارة فى مواقع مختلفة ، ولكنه يتدخل مع كل نقلة من عاطفة الى عاطفة بعبارة صارخة بما تحس به الجماهير العربية :

وتمسح الحزن عن المساجد

.....

وسقط العدل على الداخل

.....

الغضب الساطع آت وأنا كلى ايمان

.....

وسبيهم وجه القوة

.....

بأيدينا للقدس سلام

سلام آت آت آت

تتضافر عناصر الاغنية جميعا من كلمات وصوت ولحن وآلة موسيقية وكورس وحتى ملابس ورقصات مصاحبة (فى حالة الاغنية المصورة) لخلق جو عام يسود الاغنية ويبعث فيها نوعا معينا من العواطف وعلى قدر نجاح عناصر الاغنية فى مساندة هذه السروح العامة وتعزيزها يكون تأثيرها على السامع والامسك بعواطفه وبالتالى نجاح الاغنية . وقد يؤدي اختلال عنصر واحد — ولو كان جانبيا — الى تدمير انسجام الاغنية ، وفك شعور السامع من اسرها :

اغنية محمد عبد الوهاب (مين زيك عندي يا خضرة) التى غناها قبل الثورة على لسان جندى مصرى يودع حبيبته — هذه الاغنية فقدت تأثيرها لدى السامعين وتعرضت لهجوم مريع لعدم انسجام الاداء الصوتى (شديد الرقة — كما قيل) مع ما يفترض فى الجندى من الخشونة على الرغم من شاعرية الاغنية وانسانية التناول فيها .

أغنية « توب الفرح » العذبة من كلمات مرسى جميل عزيز وغناء أصلام فقدت الكثير من سحرها لدى البعض بل ودخلت الى حيز الفكاهة لجرد ادخال عنصر الرجال في الكورس الذي كان عليه أن يردد :

فاضل يومين يا توب والبس لك الطرحة

حركات الجسم واليدين بالذات من أدق الامور وأكثرها أهمية في الاغنية المصورة . وقد قال مرة أحد مديري الفرق الغنائية (لعله كان مدير فرقة الببتلز البريطانية الشهيرة) أن ما يفعله المغنى بيديه قد يضعف من انسجام الجمهور مع الاغنية . ويكفى أن نقارن بين « مسكة المنديل الشهيرة » لام كلثوم اثناء غنائها القصيدة ولد الهدى (وغيرها من الاغاني في حفلاتها العامة بالطبع) وبين الحركات التي كان يقوم بها بيديه الاستاذ محمود ياسين اثناء القائه لهذه القصيدة بالذات في احتفال وزارة الثقافة بالعيد الخمسين لشوقي — يكفى أن نجرى هذه المقارنة لنرى قيمة هذا العنصر الذي قد يعد قليل الاهمية . واننا اعترف أن اندياح ذراعى الاستاذ محمود ياسين في الهواء اثناء قراءته لمطلع القصيدة وما تحمله هذه الحركة من معنى لا ينسجم مع جو القصيدة قد افسد على وعلى الكثيرين الاستمتاع بقراءته الجيدة لهذا النص الجيد . ويبدو أن ام كلثوم بما كان لها من حس غنائى وجهاهيرى مرهف كانت على وعى كامل بهذه الناحية . ولعل « مسكة المنديل » كانت — الى جانب المعانى الاخرى التي تحملها — سدا لباب قد تاتى منه المشاكل .

أما الرقصات والمناظر التصويرية المصاحبة للأغاني في التلفزيون ناقلاً ما يقال في شأنها أن ما يقدم منها غير مدروس ولا يخضع الاغنية ، والكثير منها — وخاصة الرقصات — يشتت انتباه السامع ، بل ويضايقه في كثير من الاحيان .

والاغنية الناجحة قوة عاصفة . وفي المجتمعات غير القارئة بالذات يكون للتغنى (لا للاستدلال المنطقى او العقلى) أثر هائل في توجيه الفكر والسلوك . وعند قيام ثورة ١٩٥٢ كان من مطالبها الاساسية بعث طبقات الشعب التي طال بها الرقاد (وخاصة في الريف) من نومها ، ثم تجبيهما معاً في وحدة عاطفية وفكرية منسقة ومتصلة بمركز التوجيه في القاهرة . كان من الضروري لبقاء الثورة وتأمين ظهورها أن يصل صوتهما للجماهير وخاصة الـ ٩٠٪ ممن وقفت الامة حائلاً بينهم وبين قراءة المناشير أو استيعاب البيانات أو التجاوب مع الكلمة المجردة .

وهكذا قام تعاون وثيق بين الثورة والاغنية منذ الوهلة الاولى . وعلى قدر ما خدمت الاغنية الثورة ومكنت لها فقد خدمت الثورة الاغنية ومكنت لسلطانها في النفوس . وليس لدينا على قدر علمى دراسة عن مكانة الاغنية في المجتمع المصرى ، ذلك انه لم يجر — بكل أسف — أى مسح اجتماعى حتى الآن لتقييم دور الاغنية كعامل من عوامل التوجيه الشعبى أو لمعرفة مدى تعلق الناس بها . ومع ذلك فائناً نستطيع أن تكون فكرة عن مدى سلطانها على الجمهور اذا ما تذكرنا الازمة التي احاطت باغنية نجاة من كلمات نزار قبائى ولحن محمد عبد الوهاب :

أيظن أنى لعبة بيديه أنا لا أتمكر في الرجوع اليه
اليوم عاد كأن شيئا لم يكن وبسراء الاطفال في عينيه
ليقول لى أنى رفيقة حربه وبسألى الحب الوحيد لديه

لقد حدث بعد اذاعة الاغنية مرات عديدة ، أن فوجيء الناس بالاذاعة المصرية تكف فجأة وبدون مقدمات عن اذاعتها . وقيل يومها ان نزار قباني قد اغضب الحكومة المصرية لسبب ما . ثم حدث ما لم يكن يتوقعه أحد على الإطلاق : تنهت أجهزة الدولة المختصة الى وقوع نوع من الازمة لا عهد للبلاد به . « أزمة فنيية » سرت في طول البلاد وعرضها . وتبين « للمسئولين » أن اختفاء الاغنية قد أحدث وراءه « فراغاً » نتج عنه قيام « أزمة اقتصاد » ولكن لسلعة من نوع جديد هذه المرة . « سلعة لم تدرج في قائمة السلع الاساسية ولا يتضمنها المخزون السلعي الاستراتيجى . « أزمة سمعية » — أن شئت — أثقلت الجمهور وأخذت من الإبعاد ما تأخذه ازمت اختفاء المواد التوينية من شاي وسكر وأرز .

ويبدو أن الامر بلغ من الخطورة حدا جعل المسئولين في وزارة الاعلام — كما قيل يومها — يفكرون في « دواء بديل » . جاء الجواب في اغنية من ذات الملحن (عبد الوهاب) ولذات المطربة « نجسبة » ومن ذات الجو بل وفي صورة قصيدة تحاول أن تحاكى في رصانتها قصيدة نزار وتستخدم اللفظ النصحي أيضا (هل هذا من قبيل المصادفة !) وان كانت من كلمات كامل الشناوى :

لا تكنبى انى رأيتكما معا ودعى البكاء فقد كرهت الادما
ما هو الدمع الجسور اذا جرى من عين كاذبة فأنكر وادعى
انى رأيتكما انى سمعتكما عينك في عينييه في شفتيه
في كفيه في قدميه

كانت هذه في رأى اروع ساعات الاغنية المعاصرة ، بل اروع ساعة في تاريخ الاداب في مصر على الاطلاق .

لقد صودرت في الماضى والحاضر اعمال ادبية عديدة ، وأثار ذلك ردود فعل بين المثقفين . ولكن لم يحدث أبدا أن شعرت سلطات المصادرة — ولو في حالة واحدة — بأنها قد خلقت فراغا نفسيا أو فكريا عليها أن تسده بصورة من الصور الا في حالة الاغنية المعاصرة . . . ربيبة الثورة وصنيعتها ! لقد خرج فرنكشتاين على طاعة صانعه !

لقد تطورت الاغنية المعاصرة وشقت طريقها وأصبح لها مقوماتها الخاصة بها كجنس أدبى مستقل . وكانت المواصفات التى صيغ بها بديل أغنية نزار نوعا من الادراك التلقائى لهذه المقومات . هذه المقومات التى اكتسبتها بالمحاولة والخطأ وبعمدا عن ملاحظة نقاد الأدب وخارج اهتمامهم .

لقد كان هناك اتفاق صامت على أن الأغنية لا ترقى إلى مستوى اهتمام النقاد ، ولعل هذا كان خيرا . فقد كان من الممكن أن يخضموها منذ البداية للملاحظات صناعية مستوردة من مثل ما وجهوا به الشعر في العصر الحاضر . ومن يدري فربما كانوا قد نزعوا عنها ما أصبحت تتميز به من محلية وقدره على التعبير المباشر عن روح الشعب وخصائصه الذاتية .

ومع ذلك فإن كان في إهمال النقاد للأغنية في الماضي بعض الخير فإنه ليس كذلك الآن . فقد أصبح من الضروري أن نكتشف من خلال الدراسة الجادة للنماذج الناجحة والفاشلة على السواء المقومات الأساسية لهذا الجنس الأدبي الجديد ، وأن نضع بين يدي المهتمين بالأغنية لفئة مشتركة يستطيعون أن يستخدموها عند الحديث عنها ، تماما كما يحدث بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى .

لقد قرأت تحقيقا في جريدة المصور نشر في أوائل هذا العام ، للاستاذ بدوى شاهين عن ما يسمى « بالأسفاف والهبوط » في الأغنية المصرية ، واشترك فيه كثير من نجوم الغناء والتلحين والتأليف في مصر . وقد شعرت بعد قراءة التحقيق أنهم لا يجدون من المعايير النقدية الواضحة ما يجده نظراؤهم من المشتغلين بالأجناس الأدبية الأخرى .

هل يمكن أن تستمر أقسام الأدب وعلم النفس وعلم الاجتماع في كليات الآداب والأعلام بالجامعات المصرية في اغفال واحدة من أخطر أدوات توجيه الرأي التي شهنتها مصر والعالم العربي في العصر الحديث ؟

لقد كبرت الأغنية وشقت عصا الطاعة ورفضت ما فرضته أجهزة الرقابة الرسمية عليها - وعلى غيرها - من قيود ، فتجاوزت لجان الرقابة والاستماع في الإذاعة والتلفزيون ولجأت إلى الاستديوهات وشركات الكاسيت الخاصة ، ولاذت بكباريات شارع الهرم والنوادي الليلية وأصبحت الآن الانتاج القولى الوحيد الذى يجد له طريقا إلى الجمهور دون رقابة من أحد . وهذه علامة قوة - في رأيي - لا علامة ضعف وانحدار كما قرر كبار المشتغلين بهذا الفن في تحقيق المصور المشسار اليه .

إن مصر بالذات مدينة للأغنية المعاصرة بالكثير . فقد اتاحت الأغنية لهذه الأمة التى فرقها الأبهة طبقات وطوائف فكرية - اتاحت لها أن تغنى معا في أحلك اللحظات .
إن الأمة التى تغنى معا تبقى معا ما بقى الغناء .

القاهرة - الدكتور السيد محمد بدوى

✽ الحلقة القادمة : دور الكلية في الأغنية المعاصرة .

الغلب !

فخرى ليب

السيارة تمخر بحر الزمال . تجتاز امواج الكبان . تجر خلفها ذبيلا . من غبار أصفر . اجلس داخلها مكودا ، استند الى شاكوشى الجيولوجى ، أحاول منع نفسى من ارتجاج لا مهرب منه ، فالصحراء بلا استواء . من بعيد يبدو ذلك البريق اللامع المتناوج ، سرايا يتلوه سرايا فسراب . خيام المعسكر بقع بيضاء ، سقطت في ذاك البحر الرملى اللانهاى .

الشمس توسطت . تربعت في موضوع الواثق المتمكن ، ترشقنا بسهام من أشعتها النارية . الخيمة مصيدة ، تشوينا في صمت وتانى . اختزنت ما شاعت وما استطاعت من حرارة ، منذ أشرقت « الفزالة من مكبتها » . أنزع ملابسى ، اتعري ، أغتسل في تراب استقر في نعومة لزجة فوق الجسد . العرق ينثال ، يتبخر ، أحس الضيق حتى الاختناق . الذباب الصحراوي نطى الصفات ، أزيحه فتردد يلتصق بالجلد من جديد .

الطعام ساخن دون موقد ، محشو بالزمال رغما عنا . أكل قسرا دون رغبة . أحس الامتلاء دون شبع ، استلقى على سرير دون أن أنام . استحم في عرقى دون ارادة .

الغروب ونسمات خجلى تتهاوى . اقرأ خطاب زوجتى للمرة الخامسة ، « زوجى العزيز ... حاولت أن أوفق بين ما اتفقنا عليه وما لدينا .. » . لا جدوى . نحن نبيع أيام حياتنا بأبخس الاثمان . كل هذا الجهد ، والجزرة المعلقة أمام الحمار ما زالت تسبقه .

يبعد موقع العمل متواصلا بصورة فظة . امتزجت طبقات من رمال
وطفلات وجبس وحصى واختلطت . بدت الطبيعة ، كأنها ناعت بها جهلت ،
فالتقت بآثقالها في هذا المكان ، دون ضابط أو رابط .

قررنا أن نخرج مع الفجر . نكسب في اليوم بعضاً من طراوته ، مع
الشروق وصلنا قرب الموقع . فجأة ، انطلق أمام السيارة ثعلب رمادي
اللون . كان سمينا ضخما . خيل الى أنه أضخم ما رأيت من الثعلب . قلت
للسائق ، أسرع ، لاحقه ، لابد أن نثاله . أطلق السائق نفيّر السيارة
مدويا . داس الوقود بقدمه ، فاندفعت السيارة . أسرع الثعلب . المسافة
بيننا وبينه لا تزيد عن عشرة أمتار . امسكت السيارة من داخلها ، كأنني ادفعها .
السائق يزيد السرعة ، والثعلب أيضا . حتى المطاردة تستولى علينا جميعا .
يجب أن نمسكه . اقتربنا من تل رملي ، استدار الثعلب فجأة . لف ليتخذ
الاتجاه المضاد . هذا السائق من سرعته . بدأ يستعد للاستدارة أيضا .
الثعلب يلهث ، يقف ليلتقط أنفاسه . شطح بي الخيال . تجسد حيا أمامي .
فرو رائع لزوجتي . هدية تسعدها . ثعلب بأكمله . كل هذا الجبال سوف
يصبح ملكا لها . لن يفلت . يجب ألا يفلت . عادت المطاردة . انطلق
الثعلب مرة أخرى . زاد السائق سرعته ، أربعون ، ستون ، والثعلب
أيضا . ضاقت المسافة ثم عادت كما كانت . ثمانون . اقتربت السيارة حتى
كانت تالسه . بدا كأنها هو مربوط اليها ، يجرها . أطلق السائق النفيّر
كالطلقات . حاول الثعلب الإسراع . أوشكت الجارية على ختابها . ليس
مهما أن ندهسه . لن يصيب ذلك فراده بالضرر . أكاد اسمع شهقاته
اللاهثة . لحظات النهاية تتداعى . أحس سعادة جارفة . أهل ما سوف
يتحقق .

نجاة ، اختفى الثعلب في باطن الأرض . تلاشى تاركا سحابة غبار .
كيف حدث ذلك ؟ أكاد لا أصق ما أراه . أوقف السائق السيارة عاد الى
الخلف . كان المكان حيث بدأ سباق الموت ذاك . بضع شجيرات ، وفتحات
تنخر بطن الأرض . هنا منزله ، جحره ومأواه . أسرع والعمال بالماحول
تحيط به . قلت ، سدوا كل المنافذ ، ماعدا واحدا . تذكرت كل ما تعلمناه
أيام الصبا نشعل نارا أمام المداخل الأ مهربا ، تكمن آمالي في انتظاره . معول
واحد وينتهي الامر ، لن يفلت هكذا . كنت المس شعره النامم اللامع . أكوام
الحطب أعدت ، والنار اشعلت . دفعنا الدخان من الفتحات . لن يلبث ، أن
يخرج ، لن ينجو بجلده . الموت يقسرب الى أسفل . الموت يكمن مقربا من
أعلى . الوقت يمر . حماسنا يبرد ، والشهس تشتعل . العمال ينظرون
نحوي ، وقد خابت خطتي . قلت لابد من خروجه . قال احدهم ، اوموته .
هذا الدخان يقتل جبلا . جرجرنا هزيمتنا الى السيارة .

فجر اليوم التالي ، اتجهنا كالمعتاد الى موقع العمل . آمل الا يكون الثعلب قد اختفى . سنكون اليوم أحوط من الامس . ساضع الرجال حول ماواه . لن يخدعنا ثانية . لن يختبئ في بطن الارض مرة أخرى سوف تكون المعركة متكافئة .

عندما اقتربنا من مكانه ، قال السائق ، انى اراه هناك ، راقدا في نفس المكان ، قلت ، اقف هنا ، ولينزل بعض الرجال . احبطوا بجحره على مهل ودون جلبه قال أحدهم واثقا ، لا تخش شيئا . لن يشمنا أو يسمعنا ، فالرياح في اتجاهنا .

تلصصت السيارة . دنونا ، اندفعنا نحوه في قوة ، والتفير يدوى . اطلق سيقانه دون أن ينظر تجاهنا عسانت المطاردة وازداد الامل . المفاجأة أذهلته فانقضته اتزانته . حدث نفس ما حدث بالامس ! استدار ، الا انه رأى الرجال رابضين حول داره ، في انتظاره . عاد مرة أخرى ينطلق الى الامام . أحسست فيه بالشماتة . لن يكر بنا وقد حاصرناه . انشفع نحو التل الرملى . ا اندفعنا وراعه في عزم واصرار .

بدت السيارة وكأن هناك من يسكها من الخلف . العجلات تدور في عنف وهى واقفة ، الاتربة حولنا ، كائنا في دوامة . وقفنا في مصيدة الرمال . غاصت السيارة حتى النخاع . كل شيء توقف . غادرنا اماكننا وقد تبخرت منا الآمال . رأيته هناك أعلى التل ، واقفا يلعب في ضوء الشمس . كأن ينظر الينا دون عجلة . بدأت والعمال في اخراج السيارة . عندها انتهينا . وقد غمرنا احساس بالافئاق ، نظرت الى قمة التل . لم يكن الفراء هناك ، فقط لسان رمال تتبوج كالماء .

فخرى لبيب

✽ فخرى لبيب

جيولوجى ومترجم وقصاص ، نشر أعماله الاولى في جريدة المساء ، استلهم قصصه من تجربة طويلة في مسح جيولوجى للمناطق شاسعة من مصر . عضو اللجنة المركزية لحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى .

بعض الحقائق عن مصر وحضارة المتوسط

د. إيلي عنان

انعقد مؤخرا بمدينة « هامبورج » بالمانيا ، وأثناء شهر أبريل بالتحديد ، ندوة لحوار الحضارتين ، العربية والأوربية . تدخل هذه الندوة الثقافية ، في نطاق محاولات إيجاد رؤية صحيحة لكل من شاطئ البحر المتوسط للآخر ، الشمالي منه والجنوبي ، حتى يستطيع كل منهما فهم الآخر ، وتبادل الحوار الصادق والمثمر لكل من الطرفين .

تأتى هذه المحاولة ، وما تتضمنه من اعتراف لكل من شقى البحر المتوسط بالآخر ، باختلافاته وخصوصياته ، بل وبرفضه سيطرة أحدهما على الآخر ، سواء كان ذلك في الماضي بصورة عسكرية ، أو في الحاضر ، بصورة ثقافية أو اقتصادية ، تأتى هذه المحاولة ، بينما نجد بعض مثقفينا يتحدثون عن « حضارة البحر المتوسط » ، ولا يرون لمصر انتهاء آخر أو أطارا آخر ، خارج حدود هذه « الحضارة » . وتجد هذه الدعوة تشجيما كبيرا من مثقفين غربيين ، يحضرون الينا للمحاضرة في الموضوع ، وكان الهدف هو اقناعنا بفكرة لا تجد ، حتى في بلادهم ، من الاسس ما يعضدها . وينبغى أن نفهم طبعا ما يميز هذه « الحضارة » عن غيرها من حضارات ، مثل الحضارة الأوربية ، أو الصينية ، أو الأمريكية . ونكون على بينة بكل ما تستند اليه من مقومات ثقافية وتاريخية ، هى ، في الحقيقة ، الواقعية البدائى ، والاولى ، الذى يفضح الكاذب والمدعى . وما دامت الفكرة تربطنا بالغرب ، وما دام من يحاضر عنها — مثل المؤلف الانجليزى لورانس داريل — من الغرب ، فلنلجأ للمنهج الغربى لدراسة فكرة « حضارة البحر الأبيض المتوسط » ولن نلجأ — ليطمئن محبو العلم والثقافة الغربية — الا الى معلومات مستقاه من كتب — غربية — ولنذكر ، لنزيدهم اطمنانا ، قصة من أشهر قصص بداية عصر التنوير في فرنسا ، ومن أكثرها دلالة وعمقا .

قصة «الزرس الذهب» «لئونتييل» Pontenelle (١٦٥٧ - ١٧٥٧) .

وكانت فكرة الاسترشاد بالواقع لتفنيد أكاذيب الاساطير قد بدأت تظهر بين مكبرى نهاية القرن السابع عشر . كانت هذه الفكرة جزءا من التيار الجديد للفكر الغربى ، الذى بنى على اساسها نهضة الحديثة وكل ما شاهده العالم من ازدهار فى العلوم بعد ذلك ، ساعدته على السيطرة على كل القارات .

والقصة تحكى انتشار خير طفل بذغ له زرس من الذهب . فتنافس العلماء فى شرح الظاهرة ، وتعندت المؤلفات فى هذا الشأن ، وهاجت وماجت الاوساط العلمية عندها رد فلان من كبار الفلاسفة على علان من كبار العلماء ، وقرعت الحجج وتبارزت الاتلام ، وقد سأل من الحبر واستهلك من الورق ، للهجوم أو الدفاع عن هذه الظاهرة ، ما يكون مكتبة بكاملها . واذا بطبيب مغبور يذهب الى الطفل ويفتح فمه ، ويكتشف أن للطفل زرسا طبيعيا غلفه أهله بقشرة رقيقة من الذهب ... وانتهى الموضوع ..

.. وبدأ موضوعنا ، نحن ، موضوع «حضارة البحر الابيض المتوسط» التى يقول البعض أننا ننتمى اليها . والحق يقال أننا شاهدنا آثارا للحضارة الفرعونية ، وعرفنا الحضارة اليونانية ، وسبعنا بازدهار الحضارة الرومانية ، وباختفاء الحضارة القرطجية ، وبظهور حضارة عربية أندلسية .. أما حضارة «البحر المتوسط» ، فهذا تعنى بالضبط ، وعلى أى حقائق أو وقائع أو حتى آثار يستند المدافعون عنها لإثبات وجودها ، ولنبدا مثل الطبيب المغبور فى قصة «الزرس الذهب» ، ولنبدا بكلمة «حضارة» نفسها . ولنتعرف على الاقل على المقومات الاساسية للكلمة . ومعناها بالعربية : «الاقامة فى الحضر» ، أى فى المدينة أو القرى أو الريف . وتعنى أيضا : «مظاهر الرقى العلمى والفنى والادبى والاجتماعى» (المعجم الوسيط) . والكلمة الفرنسية Civilisation . مشتقة ، هى أيضا ، من الكلمة اللاتينية «مدينة» ، واخذت معناها فى القرن الثامن عشر مع «فولتير» ، الذى حاول دراسة وتاريخ قصة «حضارة» البشر . والكلمة يدخل فيها معنى «التقدم» و «مجموع الطوائف المشتركة للمجتمعات البشرية الاكثر تطورا» . كذلك «مجموع الظواهر الاجتماعية ذات الطابع الدينى ، والاخلاقي والتقنى ، التى يشترك فيها أعضاء مجتمع كبير ، أو مجموعة من المجتمعات» .

ومن البديهي أن الكلمة اكبر من أن تحصر فى تعريف بذاته ، ولكل مفكر أن يضع فيها ، وهو يستعملها ، ما يراه ملائما لفكره ، وما يعينه بكلمة «تقدم» أو «تطوير» ولسنا بصدد تعريف جديد للكلمة ، ولكننا نحاول جاهدين ، فقط ، حصر ما يقصده بعض المثقفين ، عندما يضعون سكان واحة سيوه مثلا ، وسكان جبال أسبانيا ، فى اطار حضارى واحد خاص بالبحر الابيض المتوسط .

وان كان هذا المفهوم لا ينطبق على عصرنا الحاضر ، بصورة نجة تكاد تجعل الفكرة مجرد وهم ، فقد تكون حقيقة تاريخية كان لها يوم مجد

في الماضي . وقد بدأ تاريخ مصر منذ أكثر من خمسين قرناً ، فهل كان بينها عصر اشتركت فيه مجتمعات البلاد التي تطل على البحر الأبيض المتوسط - ومن بينها مصر - في ظواهرها الاجتماعية ، سواء كانت هذه الظواهر « ذات طابع ديني أو أخلاقي أو علمي أو تقني » ؟

نلاحظ طبعاً أن القابوس الفرنسي الذي أخذنا منه تعريف كلمة « حضارة » (وهو قابوس Grand Robert الشهير جداً) ، لم يذكر كلمة « سياسي » وسط مظاهر مقومات الحضارة الواحدة . ولكن كلمة « اشتراك في المظاهر » ، تعني على الأقل ، نوعاً من « الوحدة » في التصرف ، سواء كان ذلك على المستوى المادي واليومي ، أو على المستوى الثقافي والعلمي .

ولنبداً مرة أخرى ، من البداية ، ونسائل ، كيف يكون لحوض بحر به أكثر من عشر بلاد مختلفة ، حضارة واحدة ، وسكان المدينة يختلف من ساكن الريف فما بالك ساكن الصحراء وساكناً الجبال ، أو ساكن الوادي وساكناً الشاطئ ، والمعروف أن للبيئة الجغرافية دورها في تكوين « حضارة » ذاتية . الاختلاف كبير بين كل منطقة والأخرى ، فأي تشابه بين بلدان الشمال الجبلية وبلدان الجنوب الصحراوية ، ناهيك عن سكان شرق البحر الذين تجد عندهم كلا من الجبال والصحارى !

أيا كان ، فالتاريخ في صفحات الكتب ، تبحث فيه عن لحظة ، ارتبطت فيها هذه الأماكن المختلفة بعضها ببعض ، ولو بصورة زائفة - فالنظرة السريعة لا تشير في أول الأمر ، إلا إلى حروب طاحنة ، ينزل فيها أهل الشمال غازين على أهل الجنوب كثيراً ، ويطلع فيها أهل الجنوب على أهل الشمال قليلاً . ومجأة ، تتجدد الرؤية وقد توقف شريط الأحداث المتلاحقة ، عند لحظة بعينها ، كانت كل المناطق ، حول البحر الأبيض المتوسط ، تسجد فيها لاله واحد ، يحرس صورته جند محججون بالسلاح . والصورة ، صورة امبراطور روما التي هزمت وأحتلت كل شواطئ البحر المتوسط ، شماله وجنوبه ، شرقه وغربه ، ولمدة تقارب السبعة قرون .

هناك إذا لحظة اجتمعت فيها كل هذه البلاد حول اله واحد ، وكانت مصر من بينها . فهل شاركت مصر باتى البلدان في « حضارة واحدة » ، عندما كان البحر المتوسط وحده سياسية يجمعها نفس الحكم العسكري والاداري .. ان كان الحكم العسكري والاداري ، كافياً لخلق « حضارة » واحدة ؟

سنفترض أن حضارة روما كانت حضارة هذه البلاد أثناء استعمارها ... فما كان الحال بالنسبة لمصر ؟ فلنحاول معرفة حقيقة العلاقة ، بين مصر ومستعمراتها ، الرومان ، وعلاقتها بحضارتهم ، أثناء احتلالهم لها . كيف بدأت ، وكيف انتهت .

ولكن ، هل كانت روما هي البلد الوحيد على شاطئ البحر ، الذي أرسل إلى مصر قائداً يعبد على أنه اله ؟ فلنعد إلى الوراء ، وما أسهل قراءة ما سجله الاولون ، والبحث فيه عما يؤكد - أو يفند - ادعاءات السياسيين أو المنتفعين .. أو الحاليين .

يقول تاريخ العالم أن البحر الأبيض يتوسط بلادا كثيرة من تقديم الزمان، كانت بعضها ، كمصر ، دولا قائمة بذاتها ، وكان أغلبها — كالجزر اليونانية — دويلات تقوم حول — مدينة مثل أثينا — وقد غير الزمن في الكثير من هذه البلدان التي لا تعرف البحر المتوسط الا كحدود شمالية لها ، أو كحدود جنوبية . وعاش سكان شواطئ البحر قرونا طويلة لا يعرفون الا السفن الصغيرة ، التي تجعل الانتقال من جزيرة يونانية الى الأخرى ، بلحصة يتغنى بها الشعراء ، وأشهر هذه الملاحم طبعا ، «سسطورة» «جازون» و «أوديسية» عوليس .. بينا روت لنسا جدران المعابد الفرعونية جبروت الملاحمة المصرية في تنقلاتها من شواطئ مصر الى شواطئ فينيقيا . وقد حكى الاساطير الدينية من قبل ، كيف ذهبت ايزيس الى هناك تبحث عن جثة زوجها ، وكأنها ذهبت الى نهاية عالم لا يقدر على الذهاب اليه والعودة منه ، الا الهة عاشقة وفيه . كانت اذا كل من هذه البلاد ، لها في عزلتها ، طابعها الخاص الذى تنفرد به بعيدا عن البلاد الأخرى ... ولا نذكر ، في هذا العالم ، للجانب الغربى للبحر .

ولو خرجنا من عالم الاساطير ، وعشنا الى تاريخ الواقع المؤكد ، وبداننا في دراسة ما مر من اخطار على هذه الواحة الافريقية المسماة — من بعد الفتح العربى — بمصر ، رأينا الحروب والاتصالات المستمرة والمثمرة ، على مر السنين ، بالجيران الأنارقة — من لبيين ونوبيين — وبالجيران الاسيويين — من حثيين واشوريين — وما أطول الحدود المشتركة مع هاتين القارتين ... وما أصغر الحدود الشمالية اذا ما قورنت بها !

ولكن نجم الحضارة الفرعونية بدأ في الامول منذ الاسرة الواحدة والعشرين — أى في القرن العاشر قبل الميلاد — وقد نرى في إعادة دفن واخفاء مومياءات قراعنة الماضى اعترافا من الكهنة ، بضعف الدولة في حماية ائمن ما لديها من كنوز الماضى ، وآثار خلقها ألفنى والحضارى . وقد دأب بالفعل ، قراعنة ما بعد هذا العصر ، على الاستيلاء على ما خلفه الماضى من كنوز ، لتوظيفه من جديد ، بدلا من خلق الجديد، ونحت التماثيل . وقد يكون تزويج ابنه فرعون لملك غير مصرى ، لأول مرة في تاريخ القراعنة ، من غلاسات ما وصلت اليه الدولة من تنكك في الحفاظ على تراثها ، والاعتراف بالقول نجمها . وكان بالفعل أظهر دليل على ضعفها ما تم من غزو آشورى على البلاد ، بعد ذلك مباشرة .

وتبدأ اذاك أول علاقات مع اليونانيين النازحين من الشمال سواء كانوا قراعنة يغيرون على الشواطئ ، أو مهاجرين يبحثون عن الرزق بعد أن ضاقت بلادهم بأعدادهم المتزايدة . وكان فرعون يكون منهم فرقا مرتقة يضمها الى فرق المرتقة الليبيين في جيشه ، للدفاع عن حدود مصر الصحراوية ، وحدود الدلتا بالذات . يحدث هذا في القرن السابع قبل الميلاد .. أى بثلاثة قرون قبل وصول الاسكندر الأكبر الى مصر . وكانت تجارة التمخ والهجرة البشرية من أهم عناصر التعامل ، بين المملكة الفرعونية والجزر اليونانية ، على اختلاف سسكانها وحكائها . وقد لعب الجنود اليونانيون دورا مرموقا فيما دار من حروب بعد ذلك ، بل وفي الحروب الأهلية بالذات .

كان رد الفعل التقليدى الطبيعى للمصريين ، ازاء هذا الغزو البشرى الاجنبى ، استياءا يترجم بتمسك المصريين بكل ما ورثوه من حضارة الماضى — فيحاولون احياء آثار الماضى المجيد للتاريخ الفرعونى القديم ، والعودة الى ما كانت عليه الدولة القديمة « من تقاليد » ترجع الى القرن العشرين قبل الميلاد ، أى العودة الى ما كانت عليه الحياة من ثلاث عشر قرنا قبلهم ! وهكذا ، تحول الاله « سست » الى اله الاراضى القريبة على وادى النيل ، وحرمت عبادته ، بينما أخذ الاهالى فى بناء المعابد على نفقتهم الخاصة . كان كل هذا تأكيداً لانتماثلهم الى هذه الارض بالذات ، ورفضاً لما يمكن ان يستجد على يدى المهاجرين اليونانيين . كان على الفراعنة مراعاة هذا الشعور الجديد ، وهم فى نفس الوقت فى حاجة ملحة الى مرتزقة يحضرون اليهم من بلاد الغربة .. واليونان بالذات .

كان بعد ذلك الغزو ، ثم الحكم الفارسى ، ومحاولة امير لىبى الثورة عليه بمساعدة قوات يونانية ، عرف وادى النيل بعدها نصف قرن من الاستقلال والرخاء والامان ، قبل ان يستط مرة أخرى فريسة الغزو الفارسى المدمر . كانت ضراوة الهجوم متوحشة ، حتى يحل اليأس بالاهاى ، ولا يفكر مصرى واحد فى الثورة على الحكم الاجنبى بعد ذلك .

ولكن هزيمة الفرس امام قوات الاسكندر الاكبر ، جعلت منه المنصرف المطلق فى كل الممتلكات الفارسية ، وكانت مصر جزءاً منها .

ولكن الاسكندر دخل مصر على انه ابن الاله « آمون » ، فاعتبره المصريون ، بتوجيه فرعوننا عليهم ، مخلص مصر من استعمار فارسى مخرب ، دام عشر سنوات بلا هواة . وهكذا دخلت مصر دائرة العالم اليونانى ، بتتويج ملك مقدونى فرعوننا عليها ، بعد أن عاش فيها اليونانيون لمدة ثلاثة قرون ، كان لهم فيها مركزاً كبيراً ، هو مدينة « نوكراتيس » ، ودون أن ينظر اليهم المصريون الا نظرتهم الى اجنبى ينزل ضيفاً بأراضيمهم .

وبدأت علاقة مصر بالحضارة الاغريقية ، علاقة زائفة ، اذ انشأت مدينة جديدة أصبحت مركزاً للوجود اليونانى فى مصر ، ينافس « نوكراتيس » ، ولم تلتم هذه الحضارة بالمصريين ، لأن فرعونها الجديد جعل من مدينة « الاسكندرية » ، عاصمة لود بعيد ، به كل عواصم السابقة ، بمعابدها العتيقة وتاريخها الوطنى القديم .

ورث « بطليموس » من الاسكندر ، صفته كفرعون ، وبالتالى ، وراث أيضاً الالهية المرتبطة بالجالس على عرش مصر . أى انه قام بدور الحاكم المصرى كما كان اسلافه يقومون به ، وباحترام كل التقاليد المرتبطة بهذا المنصب ، حتى لقد كانت كل ادارته وكل رجاله من اليونانيين . نرى أن الازدواجية بدأت على يد الاسكندر نفسه ، الذى توج فرعوناً على حسب التقاليد المحلية ، واعترف به ابناً للاله آمون .. ولكنه انشأ مدينة خاصة به ، ولم يغير شيئاً طبعاً من سلوكه المقدونى . وهذا ما فعله البطالسة ، ولو أنهم دأبوا على الزواج من اخواتهم حسب التقاليد الفرعونية القديمة ، وكان بطليموس الثانى أول من أعاد هذا التقليد . ولكنه أول من

أحضر أيضا العديد من الفلاسفة والعلماء والكتاب اليونانيين ، في نفس الوقت ، لمدينة الاسكندرية ، فبدأت الشهرة العلمية اليونانية للمدينة في عصره ، وقد أصبحت مكتبتها من أهم عناصر اجتذاب المثقفين .. اليونانيين ، ومن أهم الدلائل على أن حياة الوادئ وسكانه ، بل ومثقفيه ، كانت تعيش بعيدا عن هذه « المكتبة » ، أن كل ما بنى في هذا العصر — وحتى موت الملكة كليوباترا السابقة آخر البطالسة وآخر فراغنة مصر — لم يقدم الجديد في فن المعمار أو النحت ، وأنها كان فنا مصريةا أينما — ونكاد نقول محظا لما سبق وأنشأه الفن الفرعوني من قبل . وخير مثال على قولنا هذا ، معبد « افسو » الذي بنى في القرن الثالث قبل الميلاد ، وهو لا يزال في حالة ممتازة ، لا نرى فيه إشارة واحدة أو خطأ واحدا ، يدل على تأثير جديد أو غريب بالنسبة لما سبقه من معابد ، ونفس الملاحظة تنطبق على معبد « دنفرة » ، الذي طورته كليوباترا بعد ذلك بثلاثة قرون من الحكم البطلسى ، وثلاثة قرون من الإشعاع « الهللىنى » لمحرسة الاسكندر الفلسفية والعلمية . لا تنطق حجر من أحجاره ولا نقش من نقوشه بفن جديد أو غريب على الفن الفرعوني القديم .

وكان العالم « الهللىنى » — وهو ما آل بعد موت الاسكندر من ميراث تقاسمه قواده — يحتل الجزء الشرقى من البحر المتوسط ، وتطور بين حكاية المعارك لمحاولة كل منهم الاستيلاء على جزء من أرض الآخرين . وكان الجيش المصرى في معظمه مكونا من اليونانيين والمقدونيين ، وقد درب المصريون على نفس فنون الحرب ، وارتدوا الزى المقدونى الجديد عليهم . ويبدو أن هذا الزى اقصى ما وصل اليه المصريون ، من وادئ النيل ، في المشاركة في ادارة النفة « اليونانية » للادارة البطلسية . وقد كان شعب الاسكندرية هو الذى يثور على البلاط ويغير من حكام الساعة حسب أهوائه أو الظروف الطارئة أو المستجدة . وقد حدث الكثير من هذه الحروب الالهية المحصورة في المدينة لفرض ملكة على أخيها ، أو لتفحية ملك لصالح ابنه أو أخيه . ولكن جمهور المصريين كان يثور أيضا بين فترة وأخرى على الحال العام ، فيرى الفرعون البطلسى نفسه مجبرا على الاحترام العلنى لطقوس الدين الفرعوني ، وكأنه يعترف للمصريين بحقهم في الوجود ، من خلال احترام دينهم المحلى ، باحترام حضارتهم الخاصة بهم ، الموازية لما تعيش عليه مدينة الاسكندرية اليونانية .

كانت مدينة روما قد بدأت في ذلك الوقت في التحول الى قوة ضاربة ، خاصة بعد أن استولت عسكريا على كل اراضى شبه الجزيرة اليونانية ، وأصبح كل ملوك الشرق — شرق البحر المتوسط — ياتهمون بأبرها ، أولا في حمايتها لهم . وسرعان ما أصبح البطالسة من أشد الحكام في المنطقة مراعاة « للصدافة » الرومانية الباطشة . خاصة أن الصراع على السلطة ، في داخل الاسرة نفسها ، أصبح هو الشغل الشاغل ، وقد يكون أهم علامات حكم البطالسة ، بعد بزوغ نجم روما العسكرى . ويلاحظ أن التاريخ لهذه المرحلة عرف كله من خلال كتابات يونانية لا توجد الا من نصيب لليونانيين . ولا تحترم من البطالسة من يحاول التقرب من العنصر المصرى حتى أن كان أينما على الثقافة « الهللىنية » ، في عاصمته الاسكندرية . ولكن سلطان روما

كان في الازيد ، ولعبت كليوباترا لعبتها المشهورة على يوليوس قيصر للحفاظ على عرش مصر وحدها . وانتهت القصة بما هو معروف ، وكساد عرش روما ينتقل الى الاسكندرية لولا الهزيمة العسكرية التي انتصرت فيها روما على جيوش واسطول ماركوس - انطونيوس .

واصبحت مصر ، لأول وآخر مرة في تاريخها ، جزءا من عالم مفلق هو عالم الإمبراطورية الرومانية ، الذي سيطر على كل شواطئ البحر الأبيض المتوسط .

حتى أن الرومان أطلقوا على هذا البحر اسم : «بحرنا Marenostrium» ولم تبق ذرة رمل تصل إليها مياهه ، خارجة على نفوذهم العسكري .

وقد استمرت إمبراطورية روما سبعة قرون ، وقد عرفت ، مثلها مثل كل الإمبراطوريات ، السقوط والانحلال ، حتى أن فكرياها بقيت حلما يراود الغرب ، وقد جسده «موسوليني» في لحظة ، اعتبرها الآخرون صورة من «جنون الفاشية» . ولم يمنعهم هذا طبعاً من محاولة تحقيق هذا الحلم لحسابهم الخاص !

ولكن ، أين الاسكندرية ، ومصر ، من الحضارة الهلينية والرومانية ؟

رأينا علاقة المصريين باليونانيين على مر القرون ، علاقة صداقة ، ما دام المد البشري من المهاجرين اليونانيين لم يقبله أي رد فعل عدائي من المصريين .

ورأينا اليونانيين يعيشون بالاسكندرية في عالم يكاد يكون مغلقاً عليهم ، ولم نر على الرغم من «اشتهار وازدهار الفلسفة والمعلوم بالاسكندرية» أسماً مصرياً واحداً ينبغ فيها ، ولا المصريين يكتبون ، أو يتحدثون ، باليونانية . وكان الفرعون البطلمي يقوم بواجبه كملك مصري ، يلعب الدور المطلوب منه في إطار تقاليد احترامها للشعب من قديم الزمان ، ولم يحاول أن يخلط اليونانية بالمصرية ، أو يتدخل بأي عنصر غريب في أي من مقومات الحضارة الفرعونية ، وأن استعان أساساً بموظفين يونانيين ، علاوة على الموظفين المصريين . ولذا ، حتى على المصريين اعتباره فرعوناً مصرياً ، وقد رأوه يحترم كل تقاليدهم ، بل ويقدس كل آلهتهم . وأن كان بالجيش غالبية من اليونانيين والمقدونيين بالذات ، فالامر ليس جديداً على تاريخ الفراعنة ، الذين استخدمهم مرتبة من قبل .

وازدهرت الاسكندرية كبوقة يحج إليها علماء وفلاسفة العصر ، وكانت آتينا اذاك هي منار الادب في عالم البحر المتوسط الشرقي . وعندما استولت روما على اليونان ، تبنت ثقافتها حتى قيل أن الغازي كان رومانياً ، ولكن المنتصر كان افريقياً . فاستمر الحال بالاسكندرية - منافسة أثينا - على ما كان عليه قبل سقوط مصر بموت ملكها كليوباترا .

أخذت روما من اليونان ، أساطيرها ودينها ، بل وفنانيها ومهندسيها . وطور الفن الروماني الجديد كل ما أخذه من اليونان ،

حتى أصبحت الثقافة الغربية الحديثة لا تفصل ، في جذورها ، بين ما تسميه « بالانسانيات الاغريقية - الرومانية » ، وعرفت الاسكندرية في هذا العصر ، شأنها في ذلك شأن بلاد العالم « الهينى » . الوجود العسكرى الادارى الرومانى . واستعادت المكتبة الشهيرة مكانتها بعد ان احرقها في المرة الاولى ، يوليوس قيصر ، عندما كان محاصرا في المدينة . ولم يتغير الحال كثيرا بالنسبة للبصرى ، الذى عاش هذا العصر ، كما عاش عهد البطالسة ، ولكنه ، بتقافته ، ودينه ، وتقاليده ولفته ، على خط مواز تماما للخط الادارى . وكل من الطرفين له لفته بجيب معانى الكلمة . وكان لكل منهما محاميه ، ومضاته ، وقوانينه ! واعتقد أن في استطاعتنا استعمال كلمة « حضارته » في هذا المجال ! فحتى اذا ما استعار اليونانيون من المصريين عبادة بعض آلهتهم ، مثل عبادة « ايزيس » او العجل « ابيس » ، رأيناهم قد حولوا هذه العبادات الى ديانة خاصة بهم ، لها اثرها وامتداداتها ، حتى الآن في الثقافة الغربية ، وريثة الحضارة الهينية . ولا نجد لاي من الالهة المصرية الاخرى ، التى لم يتبناها اليونان او الرومان ، اثرا في اى بلد آخر خارج مصر ! فكان لكل من البطالسة ويطانتهم اليونانية من جهة ، والمصريين من جهة اخرى ، ماله الخاص .

واستمر الحال هكذا ... حتى الفتح العربى !

عرفت مصر سبعة قرون من الاحتلال الرومانى بالفعل - وكانت بالفعل جزءا من الامبراطورية الرومانية - التى وحدت جميع الشعوب المطلة على البحر المتوسط . ودارس كل بلد من هذه البلاد ، لا يستطيع ان يتجاهل الدور الذى لعبه الاستيطان الرومانى فيها ، خاصة اذا كانت تعيش في الازغال قبل وصول الحضارة اللاتينية اليها ، مثل قبائل السلت والجرمان والغال وغيرها من سكان شبه الجزيرة الايبيرية . ولكن الحال في مصر كان مخالفا تماما .

فالتغير الوحيد الذى طرأ على مصر بوجود الحشد الرومان كان اداريا بحتا ، بما له دلالاته بالنسبة لقضيتنا . وله اسباب تشرح هذا التصرف الفريد من جهة روما الفائزة المستعمرة .

استمر الحال مع الاستعمار الرومانى ، الذى أراد الا ينقطع القمح الذى كان يفرق أسواق روما ، آتيا من وادى النيل . محافظ المستعمر على نفس النظام السابق ليضمن نفس النتيجة ، لتستمر مصر في دورها ، كأهم مصدر للقمح - وما دام النظام السابق - الذى عرفته مصر لعدة قرون - يوفر هذا الانتاج ، فعلى الامبراطور الرومانى أن يتولى شخصا شأن هذه « العزبة » ، التى أصبحت من الممتلكات الخاصة لامبراطور روما ! وهكذا خرجت مصر من نظام المستعمرات الرومانية وادارتها المنتشرة على ضفاف البحر الابيض المتوسط ، مما يشرح قلة الآثار الرومانية في مصر ، على الرغم من استعمار دام قرون سبعة .

آثار قليلة انحصرت في كل من الاسكندرية والفيوم ، علاوة على بعض الاضافات في المعابد ، حيث كان النمط الفرعوني هو المتبع ... والمحترم . ولم يخلق الوجود الروماني في مصر اى فن - او حضارة ! - جديدة او خاصة به . والآثار التي تركها هذا الاستعمار لا تقارن طبعاً بكل ما خلفته الجيوش الرومانية في كل دول أوروبا منذ غزو يوليوس قيصر لها . وقد أنشأ الجيش مراكزه الأساسية التي تحولت الى عواصم بعد ذلك ، ولعل من أشهرها مدينة فينسا بالنمسا - وهى « فندبونا » الرومان - وبليس بفرنسا - وهى « لوتيسيا » الرومان - ولندن - بانجلترا - وهى لندينوم الرومان - ... وغيرها ! وقد ترك الاستعمار الروماني في كل هذه البلاد ، طرقه وتوانينه ورجاله ولقته بل اسمه ، حتى أن بلداً مثل فرنسا ، التي كانت تعرف ببلاد « الفال » ، عاشت بعد غزوها ما يسمى بالعصر الفال الروماني ، قبل أن تغمرها جحافل « الفرنك » الجرمانية ، منتحولة الى مقاطعات تتحد على مر الايام لتصبح « مملكة فرنسا » ... وما هذا الاثر لما حدث لغالبية دول أوروبا التي تحدثت كلها باللاتينية مع الرومان ، ثم بمشتقات هذه اللغة حسب تطور ما في كل منطقة جغرافية !

ولم يكن للاستعمار الروماني اى تأثير من هذا النوع على مصر ، التي ظلت على ما هى عليه منذ مئات بل آلاف السنين . زاد عليها فقط أن « المواطن الروماني » أصبح بينها فئة جديدة ، لا يبدو أنها اُثرت بصورة ما على سيرا مورها . وأحسن دلالة على ذلك أن اللغة اللاتينية نفسها لم تحل محل اليونانية في المعاملات الادارية المصرية الا في القرن الرابع بعد الميلاد . . أى بعد الغزو والاستعمار بأربعة قرون ! ولا يبدو أنها تركت حتى أثراً يذكر في اللغة القبطية نفسها .

كذلك كان الحال بالاسكندرية . لقد استعمرت في عهد الرومان بصفتها السابقة ، « مدينة يونانية » ، لها مجلس شيوخ خاص بها ، كما كان نهج المعن الكبرى في الامبراطورية الرومانية وكانت - لانها أهم مركز ثقافي في المنطقة - من أهم المراكز أيضاً لاستقبال مبشرى الدين المسيح الجديد في عهده الاول . وقد نزل بها ، وبشر فيها ، القديس مرقس ، أحد كتاب الانجيل الاربعة وعندما سمح الامبراطور قسطنطين بالدين المسيحى ، أصبحت الاسكندرية أيضاً ، بصفة مركزها الثقافي ، أهم مركز لبلورة الدين الجديد - وقد ازدهرت فيها المناقشات والفرق والطوائف والبدع . كانت الأرض التي عرفت مثلاً تداخل الفلسفة اليونانية مع فكر الدين المسيحى بغضل تعاليم الفيلسوف الروماني « افلوطين » (حوالى سنة ٢٠٥ - ٢٧٠ م) ، وكانت مثلاً وطن « اريوس » (٢٥٦ - ٣٣٦) الذي رفض الوهية السيد المسيح ، وابتدع مذهباً لا يزي فيه الا بشراً من الانبياء - كذلك أصبحت الاسكندرية ، بصفتها العاصمة وأهم مدينة ثقافية ، المكان الذي يعتبر اساقفته أهم اساقفة البلد .

فكان الدور الريادي الذي لعبه القديس « اثناسيوس » (٢٩٥ - ٣٧٣) ، أسقف الاسكندرية ، قبل أن تنفصل الكنيسة القبطية - الوطنية - عن كنيسة الشرق البيزنطية - وقد اختلفت كل منهما في تفسير وتحديد طبيعة المسيح ، فما كان من المصريين الا اعلان انفصالهم عن كنيسة المستعمر ، الذي أخذ يعاملهم بنفس القسوة التي كان يعامل بها الرومان ، من قبل ، مسيحي العصر الأول للمسيحية ! وأصبح للبحر المتوسط ثلاث كنائس مسيحية ، بثلاث مذاهب مختلفة ، لكل منها عاصمته و « البابا » الخاص به .

وكان الفكر الوثني ، الذي عرف ازدهاره في الاسكندرية « الهلينية » قد بدأ يحتضر تحت ضربات المسيحية المنتصرة ، وقد اعتبر رجس « هباشيا » (٣٧٠ - ٤١٥) ، استاذة الفلسفة والرياضيات اليونانية ، بجامعة الإسكندرية ، تحت حجارة المسيحيين ، رمزا لنهاية عصر وبداية عصر جديد . وقد بدأ بالفعل استاذة الفكر والعلماء يهربون من الاسكندرية خوفا على حياتهم ، حتى اجرت المكتبة الوثنية مرة ، سنة ٣٩١ م ومع نهاية القرن الخامس ، كان المصريون يدينون كلهم بالدين المسيحي ، خاصة بعد أن هرب آخر كهنة دين الفراعنة من معتقلهم الأخير في جزيرة فيلة بجنوب السوادي .

ولم يعد للاسكندرية ذكر خاص حتى دخول العرب مصر ، وتحصين ما تبقى من الجند الرومان البيزنطيين بها (٦٤٢ - ٦٤٦ م) ، فأصبح تاريخها بعد ذلك جزءا من تاريخ « مصر » العربية ولم تعد عاصمة البلاد بعد ذلك . أصبحت الثغر المشهور الذي نعرفه ، والذي يحتكر غالبية التجارة الخارجية ، في منافسة محلية مع ثغرى رشيد ودمياط . وهذا التاريخ معروف كجزء من تاريخ مصر ، والدور الذي لعبته التجارة الخارجية ، ومشاكلها ونتائجها على الاقتصاد بل والتاريخ المصري كله .

.. حتى أصبحت المركز الرئيسي لتسويق القطن إلى أوروبا في العصر الحديث . وسمحت قوانين مصر الخديوية ، لجاليات أجنبية ، أغلبها يونانية وإيطالية وإنجليزية ، سمحت لهم بالحياة المنعمة في بلاد غريب عليهم وهم غرباء عليه ، ولكن لهم فيه مطلق الحرية والسيادة ، بما في ذلك من اتباع قوانين خاصة بهم ومحاكم يهربون فيها من السيادة المصرية . واختارت غالبية هذه الجاليات مدينة الاسكندرية مركزا لها ، لاهميتها التجارية . والحقبة أن تعداد الأجانب بها لم يتجاوز نسبة العشرة في المائة من مجموع سكان الثغر . ولكن الحقبة الأخرى ، هي أن امكانيات هذه الجاليات ، المالية والثقافية والتجارية ، سمحت لهم بخلق عالم خاص بهم ، لا علاقة له بمصر ولا حتى بالمصريين المقيمين في الاسكندرية . نفسها ! وكان لهذا المجتمع طبعاً نشاطه الثقافي الغربي البحت ، حيث لا تسمع أصبا مصرية ولا كلمة عربية ، حتى ولو كان بعض المصريين يجدون أبوابه مفتوحة لهم . وشروط القبول في هذا العالم تتلخص في كلمة واحدة ، هي « التغريب التام » ، على الأقل إنشاء وجود المصري فيه . كان هذا العالم يرفض مصر - دينها ولغة

وثقافة ... أى « حضارة » ! — من جهة ، ومن جهة أخرى ، لا يعترف لنفسه وطناً آخرًا غير هذا الثغر الذى سمح له بتكوين ثروات طائلة ، كان من الصعب الوصول الى أمثالها فى الغرب . وقد يفهم القارىء العربى بعض مقومات هذا العالم الخاص بكل مجتمع مغرب ، يخلق لنفسه جنة مصطنعة ، فى المستعمرات المطحونة ، يفهم ذلك المناخ لو قرأ التهويمات الفنية للكاتب الانجليزى « بورانس داريل » ، التى ألفها تحت عنوان « رباعية الاسكندرية » . وكان لهذا المجتمع كتابه وشعرأؤه ، وقد أصبح أشهرهم اليونانى « قسطنطين غافى » الذى توفى سنة ١٩٣٠ . ويعجب القارىء العربى — ويعجب أكثر المواطن المصرى — لما يستنتجه الغرب من مثل هذا النشاط ، الذى لا يتوجه بحديثه إلا الى الغرب ، ولا ينتهى الى أرض الاسكندرية بشيء .

فيضع الغربيون يرون أن الاسكندرية تنتهى الى الغرب — ! — لأن نشاط الجاليات الأجنبية بها ، والخاص بهم — هذه الجاليات التى لم تزد نسبتها فى يوم على العشرة فى المائة من سكان الثغر — كفىل بتحويلها الى مدينة منفصلة عن أرضها ووطنها ، وجهها يطل الى الشمال ولا علاقة لها بما يدور فى ظهرها من أحداث ! وكان مدينة « مرسيليا » فى جنوب فرنسا ، مثلا ، التى أنشأها فى القرن السادس قبل الميلاد ، بحارة يونانيون من آسيا الصغرى ، وتعيش فيها الآن جالية جزائرية مهمة ، لا علاقة لها بفرنسا ، ولا تنتهى إلا لشمال إفريقيا !

ولا يذكر فى هذه الحال طبعاً التاريخ العربى الوطنى لمدينة الاسكندرية ، منذ الحملة الفرنسية ، وحتى منذ الحروب الصليبية ، حتى يومنا هذا — ولكن ، يذكر دائماً أنها كانت — فى يوم — يونانية الأصل ، يونانية الفلسفة ! ونفس المنطق هو الذى جعل « موسولبنى » يحسبوا الرجوع الى أجداد روما العسكرية القديمة ، حول البحر الأبيض المتوسط ، والمستوطنين اليهود الى أرض فلسطين ، التى كانت يوماً ، منذ ألفى سنة — أى مشرين قرناً ! — وليبضة قرون ، مملكة يهودية !

لو أننا اتبعنا هذا المنطق ، لأصبحت كل من مصر وانجلترا وليدة نفس الرحم ، وقد استعمرت روما انجلترا لمدة ثلاثة قرون ... لمأسا أذن رفض فكرة مصر العربية ، وكانت مصر جزءاً من الأمة العربية سياسة وحضارة ، لمدة تسعة قرون ؟ أو مصر العثمانية ، وقد كانت مصر جزءاً من الإمبراطورية العثمانية لمدة أربعة قرون . وتركت قطعاً من الآثار أكثر مما ترك اليونان والرومان مجتمعين ؟

الغريب ظلياً أن الذين يتحدثون بهذا المنطق ، لم يجدوا ما يختارونه من بين هذه « الانتماءات » ، إلا أقدمها فى الزمن ، وأثقلها تأثيراً من حيث الآثار والنتائج . فلو قارنا ما تركه اليونانيون والرومان بما تركته « الحضارة » العربية ، أو الحكام العثمانيون ، لعجبنا لقلتها . والحق يقال أن جلباب الفلاح المصرى متسول من جلباب رعاة الغنم اليونانيين بعد أن تخلص من حزامه ، وأن « الطنبور » أدخله العالم اليونانى الى الريف المصرى ... هل معنى هذا أننا يونانيو الحضارة ؟ لقد ترك لنا تدمير الهكسوس معرفة عجلة الحرب ، وتربية الجياد ، والفرس ، ومع تخریبهم لمصر فى

غزواتهم المتلاحقة ، انخلوا الدجاج الى وادى النيل ... ايعنى هذا اننا أصبحنا من أتباع « حضارة » الهكسوس أو الفرس ؟

لم يفلح اليونانيون ، بعد معايشة داهت أكثر من عشرة قرون ، وعلى الرغم من وجود ثقافي ممتاز فيما كان يسمى « بالعالم المتحضر » ، أن يعيروا المصريين الاها واحدا ، أو قانونا واحدا . أو حتى لفظة على المستوى العلمى ، تسمح لنا ، حتى فى العصر القبطى ، بقراءة ما كان يكتب عننا باليونانية ، حتى تم طردهم على يد المسيحية المنتصرة ألبتعة من الشرق .

لقد خلق الاستعمار الرومانى معظم دول أوروبا ، التى شكلها بتخطيط مدنها وبارساء قوانينها وبزرع الفكر اليونانى المطور بها ، وباهدائها لغة لاتينية تستعمل فى كل البلاد — ولكنه لم يترك فى مصر الا بعض المقابر والمسارح ، بالاسكندرية والفيوم . وقد لفظه المصريون كجسم غريب عليهم ، كان لابد أن يندثر عاجلا أو آجلا ، وذلك حتى قبل الفتح العربى ، عندما رفض المصرى المسيحى أن يمثل لمسيحية الحكم الرومانى البيزنطى ، وأصر على أن تكون له كنيسته المستقلة ، مادام لا يستطيع أن يكون له حكمه المستقل . وقضى على مركز الدراسات اليونانى اللوثى بالاسكندرية ، وفصل المدينة عن روما بصورة نهائية ، فعاقبه الرومان على ذلك بسرقة جثمان القديس مرقس الملقب بـ « بصر » .

وبعد ، هل تشر هذه الحقائق التاريخية ، ما لفكرة « حضارة البحر الأبيض المتوسط » من ضعف على المستوى الواقعى ؟

كان هناك يوما استعمار رومانى ، وضع كل بلدان شواطئ هذا البحر تحت ادارة عسكرية واحدة ، وذلك لمدة سبعة قرون ، لم تتحدث فيها هذه البلدان لفظة واحدة ، ولم تعبد الها واحدا ، ولم تشترك فى تقليد واحد غير الاعتراف بهزيمتها أمام جند روما . وقد فرض على هذه المنطقة ما سعى « بالسلام الرومانى Pax Romana » ، ومعناه ، حتى الآن ، يستخدم فى التعبير عن استسلام المهزوم . ويقال مثلا أن اسرائيل تريد فرض « الباكس ابرانيكا » ، أى السلام العبرى ، على العرب ، وأن انجلترا قد فرضت « الباكس بريتانىكا » ، أى السلام البريطانى ، على مستعمراتها من قبل .

نعم . شاركت مصر بمدينة الاسكندرية فى يوم ما من تاريخها الذى يمتد الى أكثر من خمسين قرنا (وما خفى أعظم) ببعض المثقفين اليونانيين المقيمين على أرضها ، فى خلق « الفكر الهلنى » المستقل عن أرض اليونان ، المرتبط بها من حيث أفرادها . وقد انتشر هذا الفكر فى الأراضى التى كانت تتحدث اليونانية فى شرق البحر الأبيض المتوسط ، وكان غربه لا يزال ينوء تحت نظام قبلى وحشى ، لا يعرف من الحضارة الا ما يصيبه من هجبات الحيوانات البرية ، والبقاء على قيد الحياة . مثل ما كان عليه الحال قديما فى ايطاليا وفرنسا وأسبانيا . وقد جمعت الادارة العسكرية للإمبراطورية الرومانية بين هذا العالم الغربى المختلف وبين شعوب مصر والشام واليونان ، بما عرف عنها من حضارات قديمة . وكان لهذه الحضارات من الفنون والرفاهية ما علم جند الجيش الرومانى طبائع لم يكن يعرفها ولا يتخيلها فى معسكراته الخشنة . وكان من أشهر ضحايا هذه الرغامية المتحضرة ، القائد الرومانى الشهير « ماركوس — ايتونيوس » .

ولكن ، هناك من كبار المثقفين من ينادى ، على الرغم من كل ذلك ، بأن مصر جزء من « حضارة البحر الأبيض المتوسط » . . . ومن يكون كاتب هذه السطور لرفض دعواهم ؟ . ويذكرنا هذا بقصة « انترسن » (١٨٠٥ — ١٨٧٥) الشهيرة ، « ملابس الامبراطور » ، التى تصور هذه الفكرة ، عندها رأى شعب الصين امبراطورة يسير عاريا فى موكب مهيب ، ولا أحد يجرؤ على الاعتراف بما تراه عينيه ، وهو عرى الامبراطور الوقور . فقد اشيع أن الامبراطور سيلبس زيا مسحورا ، غاية فى الوجة والنفخة ، لا يراه إلا من كان جديرا برؤية هذه التحفة ، ومقدرا قيمتها الفنية . ومن يجرؤ بعد ذلك على الاعتراف بجهله حتى ان كان لا يرى شيئا ؟ ! . ولم يفضح الأمر الا لطفل لم يكن يعرف « عقدة المثقف » لجهله المطبق ، فصرخ : « الامبراطور عار ! » . واضطر الجمهور — وحتى الامبراطور نفسه — الى الاعتراف بأن ما من شخص يرى فى الواقع هذا الزى الرائع . . . وأن من ادعى انه صنع هذا الزى للامبراطور انها هى استولى على كل المجوهرات الحقيقية التى أخذها بحجة نسج زى سحرى لن يراه الا الفنان المرفه الحس ! .

والعقد كثيرة ، خاصة وسط المثقفين ، ومع الأسف أن أكثر العقد شيوعا هى عقدتنا ، نحن الشرقيين بالذات ، أمام علم وثقافة الغرب . نأذا ما تحدث أحد الغربيون بصورة أو بأخرى عن أمر يهمنى ، ويكون الإمتراء — أو الجهل بحقيقة الأمور — نادحا ، واعترض بعضنا ، تكون الإجابة مثل رد بحار على زميل له ، قرر طبيب السفينة أنه ميت ولا بد من القائه فى البحر : « كيف تقول أنك هى ترزق يا جاهل ؟ أتدعى العلم أكثر من سيادة الطبيب ؟ » . وهو موقف نجده مع الأسف عند كثير من مثقفينا ، خاصة إذا ما كانت القضية تخص أمرا مشتركا بين الشرق والغرب . وهكذا قرأنا مثلا دفاما عن الحملة الفرنسية ضد مصر ، بقلم مصريين ، نراهم أكثر ملكية فى هذا الصدد من الفنازى الفرنسى نفسه . وعرفنا من مثقفينا من يلقي بمصر كلها فى أحضان الغرب المستعمر الصهيونى باسم الاسكندرية وعلاقتنا بوهم اسمه « حضارة البحر الأبيض المتوسط » . فكيف بالله تكون هناك « حضارة واحدة » والتاريخ يقول لنا انها فى حقيقة الأمر لا تعدو السيطرة العسكرية الرومانية ؟ وهل جمعت وحدة « الكومنولث » — مثلا — فى حضارة واحدة ، سكان غانا والهند وكندا ، المرتبطين بانجلترا ، بحجة استغفارهم السابق ؟ وهل كان للفلاح المصرى فى أى يوم من أيام حكم البطالة أو الرومان حلة « حضارية » تربطه ، بأى صورة كانت ، برجل الجبل فى « ايبيريا » مثلا أو حتى فى صقلية ؟ وما علاقة المحارب فى أرض المال براعى الغنم العربى فى فلسطين ؟

هكذا يقول التاريخ . . . ونحن لا نزال ننتظر من يثبت لنا أن سكان وادى النيل كانوا ، فى يوم ما ، يشاركون ، سواء كانوا فى طيبة أو الاسكندرية ثقافة ونمط الحياة ، التى كان يعيشها ، فى نفس اللحظة (أو السنة أو القرن « لحضارة البحر الأبيض المتوسط ») سكان الشام أو أثينا أو ساحل الفال الجنوبى ، أو ساحل أفريقيا الشمالى . . . أو حتى روما نفسها ! .

د. ليلي عنان

قصة :

أرملة السيد مونتيل

جيريل غرثيا مركيت

ترجمة : د. عبد اللطيف عبد الحليم

حينما توفي السيد خوسيه مونتيل شعر الناس جميعا بالتشنى ،
حاشا أرملة ، بيد انهم كانوا في حاجة الى مساعدات عديدة كي يعمقوا
جميعا انه مات حقيقة . واستمر يثير منهم في ريب حتى بعد أن رأوا جثته في
غرفة حارة تكثفه الوسائد ، وملامات الكتان ، داخل تابوت أصفر مقبب
مثل الشبابة . وكان حليقا يلبس ملابس بيضاء ، وحذاء لامعا .
وكان وضاح المحيا ، على صورة حية لم يبد بها أبدا كما يبدو
الآن . كان هو نفس السيد شيرى مونتيل أيام الاحاد ، يصنع
الى قداس الساعة الثامنة ، الا شيئا واحدا : ثمة صليب
يستقر بين يديه بدل العصا . وكان من الحتم أن يربطوا غطاء
التابوت بمسمار ملولب ، ثم واروا جثمانه في ضريح الاسرة الفخيم ،
لكي يقتنع الناس جميعا انه لم يكن يتماوت .

والشيء الوحيد الذي بدا للجميع غريبا بعد مواراته ، حاشا
أرملة ، أن السيد خوسيه مونتيل مات نيتة طبيعية ، بينما كان الجميع
ينتظر أن يطعن في الخلف من كمين يعد له . وكانت أرملة متيقنة
من رؤيته ميتا في فرائسه من الثنيخوخة ، نصرانيا ، دون أن
يعانى سكرات الموت مثل قديس محدث . وقد أخطأت في
بعض التفاصيل فحسب ، إذ مات خوسيه مونتيل في سريره
المعلق يوم الاربعاء ، في الثانية بعد الظهر ، نتيجة ثورته ،
وكان الطبيب قد نصحه بأن ينسأى عن كل ما يثير . بيد أن
زوجته كانت تتوقع أيضا أن يشيعه الناس الى مثواه الاخير ،
وأن يضيق المنزل باستقبال اكاليل الزهور ، الا أنه لم يحضر
سوى شركائه ، ورهط رجسالة الدين ، ولم يستقبل المنزل غير

أكايل المجلس البلدية . أما ولده ، وكان موظفا في القنصلية في المانيا ، وابنتاه ، حيث تقيمان في باريس ، فقد بعثوا ببرقيات من ثلاث صفحات ، نلح فيها أنهم حرروها وهم وقوف ، مستخدمين الأدوات العسابة التي تستخدم في مكاتب البريد ، وقد مزقوا أوراقا كثيرة قبل أن يعثروا على الكلمات التي تساوى عشرين دولارا ، ولكن أحدا منهم لم يعد بالمجيء .

في هاتيه الليلة عرفت أرملة السيد مونتييل ، وهي تبكي الرجل الذي أسعدها مسندة رأسها على الوسادة ، طعم الحزن لأول مرة : « سأحبس نفسي الى الأبد » ، وسرحت مفكرة : « اننى أشعر كأنهم وسدونى في نفس تابوت خوسيه مونتييل ، ولا أريد أن أعرف شيئا عن هذا العالم » ، وكانت صريحة .

هاتيه المرأة الواهنة ، التي برح بها الاعتقاد في الخرافات ، والتي تزوجت بارادة والديها في سن العشرين ، بالخطاب الوحيد الذي سمح لها أبواها برؤيته على مسافة أقل من عشرة أمتار لم تلبس الواقع أبدا ملامسة مبائرة . وبعد ثلاثة أيام من إخراج رفات زوجها من المنزل أدركت من خلال العبرات أنه حتم عليها أن تقاوم ، لكنها لم تستطع أن تعثر على اتجاه حياتها الجديدة . وكان من الضروري أن تبدأ من البداية .

كان تركيب الخزانة الحديدية المعقد من بين الاسرار العديدة التي حلها معه خوسيه مونتييل الى لحدده ، وحمل عمدة القرية المشكلة على كاهله : وضع الخزانة مسندة الى الجدار الضخم في بهو المنزل ، وأطلق اثنان من رجال الشرطة الطلقات النارية على القفل . وبقيت الأرملة طوال الصباح تستمع من مخدعها الى الطلقات النارية ، « والى الاوامر المتتابعة يصيح بها العمدة ، وغفغت : « كان هذا هو الشيء الناقص » . ثم فكرت : « طسوال خمس سنوات وأنا أدعو الله أن تنتهى الطلقات ، والان على أن أشكره لان الرصاص ينطلق في بيتى » . وفى ذلك اليوم جاهدت أن تحصر ذاتها في أن تنادى المنية ، لكن لم يستجب لها أحد ، فانشأت نلح ، وإذا بانفجار مدو يزلزل قواعد البيت ، لانهم اضطروا الى نسف الخزانة الحديدية بالديناميت .

تفست أرملة مونتييل الصعداء . كان شهر اكتوبر ، والامطار تهطل غزيرة والارملة تحس بالضياح ، وتبصر دون اتجاه في أموال خوسيه مونتييل المبعثرة الهائلة . وقد تكفل السيد كار مايكل خادم الاسرة التحميم والهمام بإدارتها . وفى النهاية حين واجهت أرملة مونتييل الواقع الحقيقي ببأن زوجها قد رحل غادرت مخدعها لتتهم بشئون المنزل ، فجدته من كل زينة ، وبطنت الاثاث بألوان الحداد ، ووضعت مقودا جنازية حول صور الراحل المعلقة على الحوائط ، وتعدت رهينة الحبس خلال شهرين - أن تعض أظفارها ، ذات يوم - وعيناها دامتان منتفختان من النحيب المستمر

— استرعى انتباهها أن السيد كار مايكل دخل المنزل ومعه مظلته منشورة ، فقالت له :

— اطو المظلة يا سيد كار مايكل بعد كل هذه الكوارث لا ينقصنا سوى أن تدخل المنزل والمظلة منشورة ! .

القي السيد كار مايكل بالمظلة في أحد الأركان ، وكان عجوزا أسود اللون ، ذا بشرة لامعة يلبس ثيابا بيضاء ، وفي هذائه فتحات صغيرة ، صنعت بسكين لتخفيف ضغط الكالو .

— هي هكذا فقط حتى تجف .

وللمرة الأولى منذ رحل زوجها فتحت الأرملة النابذة . وغفمت وهي تمض أظفارها :

— كوارث جمّة ، الى جانب أن هذا الشتاء لن تفيض أمطاره أبدا . .

أجاب الإداري :

— لن تفيض اليوم ولا غدا ، ولم أجمع في الليلة الفائتة بسبب الكالو .

كانت الأرملة تعتقد في تنبؤات السيد كار مايكل الجوية ، وتأملت الساحة الموحشة ، والشوارع الصامّة التي لم تفتح أبوابها لترى جنازة خوسيه مونتيل ، وحينئذ شعرت بالقنوط من أظفارها ، ومن أراضيها الشاسعة ، ومن الالتزامات التي أورثها إياها زوجها ، ولن تبلغ يوما أن تدركها ، وأضحت تنسج قاتلة :

— لقد صنع العالم خطأ .

كان الذين يزورونها في تلك الأيام لديهم من الأسباب ما يدفعهم الى التفكير في أنها ضلت صوابها ، إلا أنها لم تكن واعية كما هي آنئذ . وقبل أن تبدأ موجة الاغتيال السياسي كانت تقضى صباحات أكتوبر الموحشة أمام نافذة غرفتها تشفق على الموتى ، وتكرّر : لو لم يسترج الخالق يوم الأحد لكان لديه من الوقت ما يكمل فيه العالم ، وتمضى قاتلة :

— كان ينبغي أن يستغل ذلك اليوم لكي لا تبقى لديه أشياء رديئة ، وفي النهاية إلهامه الأبد كله كي يستريح .

وبعد موت زوجها أصبح الفارق الوحيد أن لديها حينئذ سبب محدد لتضمر أفكارا قاتمة .

هكذا . وبينما باتت أرملة مونتيل تنضى من القنوط ، كان السيد كار مايكل يحاول وقف الانهيار . ولم تسر الأمور على ما يرام ، لأن الشعب ، وقد تحرر من تهديد خوسيه مونتيل الذي احتكر التجارة المحلية بالأرهاب ، شرع في الانتقام . وفي انتظار الزبائن

الذين لن يصلوا تخثر اللبن في الدنان المكسبة في البهو ، وتخبر العسل في زقاقه ، وعاث الدود في الجبن المحفوظ في أوعية المخزن المعتمة ، وكان خوسيه مونتييل في ضريحه المزين بالمصابيح الكهربائية ، وبماثيل الملائكة المنحوتة فيها يشبه المرمر ، يكمل حصاة ستة أعوام من الاغتيل والتعسف ، ولم يثر أحد في تاريخ البلد كما أثيرى هو في وقت قليل جدا .

حين وصل الى القرية أول عمدة في عهد الدكتاتورية كان خوسيه مونتييل يشايح في فطنة كل الانظمة وقد أمضى شطر حياته يلبس سرواله ، ويجلس أمام باب طلحونة الارز ، وحظى في وقت ما ، الى حد ما ، بسبعة أنه محظوظ ومؤمن ورع ، ونذر - في صوت جهورى - أن يهب الكنيسة ثمثال القديس يوسف بالحجم الطبيعي اذا فاز باليانصيب ، وبعد أسبوعين ربح ستة أجزاء من ورقة يانصيب فوفى بوعده .

وقد رأى السيد خوسيه يلبس حذاء لأول مرة حين وصل العمدة الجديد ، وهو جاويز من الشرطة ، رجل أعسر قط ، لديه أوامر مريحة بتصفية المعارضة ، وشرع خوسيه مونتييل في أن يصير مخبره الثقة ، فهو تلجر متواضع ، ذو مزاج هادئ ، سمين البدن ، لا يثير أى قلق . وقد صنف خصومه السياسيين الى أغنياء وفقراء . وبالنسبة للفقراء اعدتهم الشرطة في الميدان العام ، أما الاغنياء فقد منحوا مهلة أربع وعشرين ساعة كي يغادروا البلد . وقد رسم خوسيه خطة الاغتيل وكان يقضى سحابة أيامه منفردا بالعمدة في مكتبه الخائى : « بينما كانت زوجته تشفق على الموتى ، وحين كان العمدة يغادر المكتب ، تأخذ هى على زوجها وجهته ، وتقول له :

- هذا رجل مجرم ، استخدم نفوذك لدى الحكومة كي تعزل هذا الحيوان الذى لن يدع انسانا في القرية .

ويزيحها خوسيه دون أن ينظر اليها ، فهو في شغل دائم هذه الايام ، ويقول لها : « لا تكونى جبانة ! » . وفي الواقع لم يكن همه الأول قتل الفقراء بل طرد الاغنياء ، وبعد أن يثقب العمدة أبوابهم بالطلقات ، ويمنحهم مهلة لمغادرة القرية ، يشتري خوسيه أراضيمهم ومواشيهم ثم يصادده بنفسه ، وتقول له زوجته :

- لا تكن أحمق ، ستفلس اذ تساعدهم حتى لا يموتوا جوعا في مكان آخر ، ولن يحمدا لك هذه اليد أبدا .

ولم يكن لدى خوسيه مونتييل متسع من الوقت حتى للابتسام ، فكان يزيح زوجته من طريقه قائلا :

- اذهبى الى مطبخك ولا تزجعينى ! .

وعلى هذ الوترة قضاوا على المعارضة خلال عام واحد ، وغدا خوسيه مونتييل أغنى أهل القرية وأوسعهم نفوذا ، وأرسل بابنتيه الى باريس ، وتكن من الحصول لابنه على منصب فى القنصلية فى المانيا ، وكرس حياته لتثبيت سلطانه ، بيد أنه مات قبل أن يكمل ستة أعوام مهتعا بثرائه الفاحش .

وبعد مرور حول على وفاة خوسيه مونتييل لم تعد أرملة تسمع صرير السلالم ، وعادت تخاف الانبياء السيئة ، وكان البعض يصل اليها دائما فى غيش المساء ، ويقولون : « اللصوص مرة أخرى .. » ، حملوا بالامس خمسين مجلا . ولم تتحرك من كرسىها الهزاز تعض أظفارها ، وعادت تقنات بالحفيظة ، وتتحدث وحدها :

— لقد قلت لك ذلك يا خوسيه مونتييل ، هذا بلد جحود ، وأنت مازلت ساجنا فى لحك ، اذار الناس جميعا ظهورهم لنا .

لم يعد أحد الى المنزل ، والانسان الوحيد الذى آراه فى هذا الشهور المتأثلة حيث لا ينقطع المطر هو السيد كارمايكل المثابر ، والذى لم يدخل البيت أبدا ومظلة مطوية .. ان الأمور لا تبشر بخير ! .

وقد كتب السيد كارمايكل عدة رسائل الى ابن خوسيه مونتييل يقترح عليه أن يعود ويتصدى لمباشرة التجارة ، وبلغ به أن سمح لنفسه أن يضيف عدة اعتبارات تتعلق بصحة أمه الارمل ، ودائما كان يلقى اجابات براوغة ، وفى النهاية رد بصراحة : انه لا يجرؤ على العودة خشية أن يطلقوا عليه الرصاص . وحينئذ صعد السيد كارمايكل الى مخدع الارملة ، ورأى نفسه مضطرا الى أن يعترف لها بأن الانلاس محقق بها . وقالت له :

— هذا افضل ، لم أعد أطيق الجبن والذباب ، اذا رغبت فاحبل ما تريد ، ودعنى لاموت هادئة .

ومن ذلك الحين انقطعت أواصرها بالعالم ، الا من رسائل تكتبها لابنتيها أواخر كل شهر ، تقول لهما : « هذا بلد ملعون » ، و « ابقيا هنالك دائما ، ولا تشغلا بى ، انى سعيدة ان اراكما سعيدتين » وكانت ابتهاها تتناوبان الرد عليها ، ورسائلها دائما جذلى ، وتوىء الى انها كتبت فى أماكن مريحة ، ومضيئة ، وأن الحجرة كثيرة المرايا ، وتعكس الفنانين مرارا حين تغرقان فى التفكير ، وأنها كذلك لا يرغبان فى العودة ، وتقولان : بالعكس ، ليس عندك الوسط المناسب لنا ، ومن المستحيل العيش فى بلد هجى حيث يفتالون الناس لقضايا سياسية . وتحس أرملة مونتييل بالراحة وهى تقرأ الرسائل ، وتؤكد كل جملة منها بآباء من هامتها .

وفى احدى المناسبات حدثتها ابتهاها عن اسواق اللحوم فى باريس حيث يذبجون خنازير فى لون الورد ، ويعلقونها كبله على الابواب ، « موشحة بالكيل وطاقتات الزهور ، وفى نهاية الرسالة جملة اضيفت ، فى خط يباين

خطابتيها ، وتقول : « تصوري ، أن أكبر وأجل قرنغلة يعلقونها في
عجز الخنزير » . وحين قرأت هذه الجيلة عرفت البسمة طريقها اليها ،
وربما لأول مرة من خلال عالمين ، وصعدت إلى مخدعها دون أن
تطفئ أنوار المنزل ، وقبل أن تنام وجهت المروحة الكهربائية نحو الحائط ،
وبعد ذلك أخذت من درج « الكومودينو » مقصا ، وورق لصق ،
ومسبحة ، وعصبت أظفر ابهام اليد اليمنى الملتهب من العض ، وبعد
ذلك أنشأت تصلي ، لكن عند الصلاة الثانية من المسبحة وضعت هذه
في يدها اليسرى ، لأنها لم تدرك العدد من خلال الضمادة ، وفي لحظة
سمعت هزيم رعود نائية ، وبعد ذلك ناهت ورأسها مائلة على صدرها ،
واستلقت يدها التي فيها المسبحة بجانبها ، وحينئذ رأت الجدة في
البهو ، متسحة بملاء بيضاء ، وفي حجرها مشط ، وتقتل القمل بأبهاميها
فسألتها : متى أموت ؟

رفعت الجدة هامتها قائلة : حينما يحل التعب في يدك .

عزلة الانسان بين تشيكوف ونجيب محفوظ

د. حمدي السكوت

قادتني دواعي التدريس مؤخرا الى اعادة قراءة قصتين قصيرتين لاديبين كبيرين ، هما قصة « العناسة » لانتون تشيكوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤) وقصة « الصمت » لادينا الكبير الاستاذ نجيب محفوظ .

والقصتان تصوران وحدة الانسان المعاصرة وانعدام التواصل بينه وبين المحيطين به من زملائه في الانسانية .

فاما قصة تشيكوف ، وهي من اشهر قصصه واعظمها ، فتصور موقف حوذي مجوز يفقد ابنه الوحيد ، ويحاول دون جدوى ، أن يجد من يبوح له بأساته . ويضطر في النهاية أن يعود بهرته - ويحزنه - الى الأسطبل . ولدى عودته يحاول النوم فلا يستطيع ، فيذهب ليطمئن على المهرة . وهناك يراها تأكل العشب وعيناها تلتمعان فيأخذ في محادثتها على هذا النحو :

« هل تاكلين ؟ حسنا ، كلى ، كلى ... ان لم نستطع أن نكسب ما يكفى للشوفان فلنأكل العشب .. نعم .. لقد كبرت على قيادة العربات .. كان ينبغي أن يكون ابني هو الذي يقود لا انا .. كان فائدا بمعنى الكلمة .. كان ينبغي أن يعيش .. (وسكت ابونا وهلة ثم يتابع) : « هذه هي المسألة فتاتي العزيزة . لقد ذهب كوزما ايونتش .. قال وداعا .. ذهب ومسات دون سبب ما .. والآن تصورى ان لك مهرة صغيرة . وكنت انت أم هذه المهرة الصغيرة .. وفجأة ذهبت نفس هذه المهرة الصغيرة وماتت .. سنأسفين لموتها .. اليس كذلك ؟ »

واستمرت المهرة الصغيرة تمضغ وتنصت ، وتتنفس بالقرب من يدي سيدها وتحركت لواعج ابوانا فأخبر المهرة بالقصة كاملة ..

اما قصة نجيب محفوظ (وهي بالقياسية ليست من افضل قصصه) فتصور زوجا تعاني زوجته آلام ولادة عسيرة يخشى الا تتم الا بجرأحة ، وهو أيضا يحاول أن يجد من ينصت اليه ، أو من يفعل معه بوقوفه الصعب دون جتوى . وحين يخفق في جذب اهتمام آخر صديق يقابله يلسوذا بالصمت ويجتر أحزانه وهذه .

« نظر صقر في الساعة وطلب القهوة الرابعة منذ غادر المستشفى وأشعل السجارة العاشرة ، وتساءل عما يخبئه له اليوم ، وتجنب صاحبه كما تجنبه صاحبه فقام بينهما سد ، ... وأغمض عينيه فشعر بشيء من الراحة ولكن ضوضاء الطريق ضايقته كما لم تضايقه من قبل فود لو يغرق كل شيء في الصمت .. »

واضح اننا امام شخصيتين تحتل كل منهما موقفا صعبا وتقتل في أن تجد من يشاطرها محتها مشاطرة حقيقية .

وواضح أيضا ان كلا الاديبين يصور موقفا نرى تظائره في حياة الواقع . ومع ذلك ورغم ما اتسم به تصوير كلا الكاتبين من الصدق والحيوية فالقارئ يحس تعاطفا عميقا مع بطل تشيكوف ، على حين انه يكاد لا يتعاطف مع بطل نجيب محفوظ . لماذا كان ذلك وكيف تركت كل من القصتين انطباعا مختلفا لدى القارئ رغم تشابه الموضوع هذا ما سنحاول مناقشته فيما يلي من صفحات :

وأول ما نلاحظه هنا هو اختيار تشيكوف لموقف أعمق في مساويته وأشد إثارة للتعاطف من الموقف الذي اختارته قصة «الصمت» فقد اختار تشيكوف ، بطلا لقصته ، شيخا عجوزا فانيا ، ثم أفقده ابنه الوحيد في تلك السن ، فانهارت بالطبع كل آماله وكابد الذل والغم والفجعة . والقارئ يراه في أول القصة فوق زحافته مكسوا بالثلج المتساقط و « منحنيا (تحت وطأة الهم الثقيل) كاتصي ما يستطيع الجسد البشري أن يحنى . ويبدو أنه لو تساقط عليه تيار ثلجي منتظم لما فُكسر إذ ذاك في ازاحة الثلج عن جسده . »

أما نجيب محفوظ فقد اختار زوجا محبا لزوجته يراها وهي تكابد آلام ولادة عسيرة ، ويخبره الطبيب بأنها قد لا تتم الا بعملية جراحية .

وقد نجح نجيب محفوظ في اقناعنا بان الزوج يعانى موقفا عصيا حقا .

« ... لم ير الأشياء الا خطفا على حين تركت عيناه فوق حاجز قائم في نهاية السرير وقف وراءه المولد في محطه الابيض ... بشي السرير المرتفع حيث ترقد زوجته مطحونة بالصراع ، مرفوعة الساتين فوق أعلى فراشه بحركة يده المختنية . وراحت زوجته تقلب رأسها يئمة ويسره كاشفة كل مرة عن عارض من وجهها المتقبض من الآلام ، الذي استقرت في صفحته زرقة مغبرة . آه ... حتام يطول الصراع ؟ متى يجود بالرحمة الرحمن ؟ »

وواضح أن الصورة التي يقدمها نجيب محفوظ هنا تنبض بالصدق والحيوية والحركة ولكن الفرق في النهاية يظل كبيرا بين الموقفين ، موقف المساة الحقيقية وفقدان الابن الوحيد في تلك السن هناك ، وموقف الولادة العسيرة هنا .

وثاني ما نلاحظه أن « أيونا » بطل قصة تشيكوف ليس له أسرة ولا أصدقاء . وهو ما يرسخ عزلته ووحشته . ولهذا فهو يحاول جاهدا أن

يقرب الى ركاب زحافته عسى أن يجد من بينهم من يستمع الى مأساته، كما أن انصرافهم عن الالتصاق اليه يجرى طبيعياً ، إذ ليس هناك ما يربطهم به . أما « صقر » بطل قصة « الصمت » فله أسرة تحيط بزواجه في المستشفى وتتلقى خبر الجراحة « بانزعاج حقيقى » . وله عدد كبير من الاصدقاء والزلاء ، حتى ولو جاءت مشاطرتهم آلية وغير مكرثة من وجهة نظرة .

والملاحظ كذلك أن تشيكوف قد أخفى عنا الموقف نفسه واكتفى بتصوير آثاره ، أى قد أخفى عنا مشهد مرض الابن ووفاته وما صاحب ذلك من أقوال وأفعال ومشاعر ، واكتفى بإشارة الى كل ذلك قرب نهاية القصة ، « ها هو أسبوع قد أوشك أن ينصرم منذ مات ابنه وهو لم يحدث أحداً بعد حديثاً حقيقياً . انه يريد أن يتحدث عن الموضوع حديثاً جديداً .. يريد أن يحكى كيف مرض ابنه وكيف تعذب ، وماذا قال قبل أن يموت وكيف مات ... انه يريد أن يصف الجنازة وكيف ذهب الى المستشفى لاستلام ملابس ابنه ... »

أما نجيب محفوظ فقد صور لنا الموقف نفسه ، موقف الولادة العسيرة ، منذ بداية القصة ، وقد صورة تصويراً مفصلاً ، يستغرق ما يزيد على ثلث القصة أو ما يقرب من نصفها وينتهى بما يلى « وانفجر صراخ من الأعماق » ، تصاعد حاراً مليئاً كأنما يقذف بفوهات الصدر والحنق . واستحثها الطبيب على الزد وهو يتركز فى حركة يده الآخذة فى السرعة . وأعقب ذلك تساو عريض مرتفع ما لبثت أن هبط الى درجة الانهيار ثم انداح فى الصمت . ونقل صقر بصره من الوجه الأزرق المغبر الى الساقين الى وجه الطبيب . وسأل ترى أهو الختام المريح ؟ واقترب طبيب القلب بفحس النبض . أما المولد فراجع خطوة ثم خلع معطفه والقفاز ودار حول السرير حتى وقف أمامه بأسما . همس صقر : — الحمد لله — الحمد لله دائماً ... تعالى ..

ومضى الى الى حجرة داخلية فتيعة ، وهناك قال الطبيب : — ضامت الجولة هبء ، ولن يعاودها الطلق قبل أربع ساعات على الأقل .

ثم وهو يهز رأسه : — وإذا لم تتيسر الولادة بحال طبيعىة فلابد من جراحة . « ولا شك أن هذا وصف أو تصوير — يزخر بالواقعية ، ويوج بالتفاصيل الدالة التى تجسد المشهد أمامنا . ولا شك أيضاً أن المؤلف ينجح — عن طريق هذا التصوير وحده — فى اقناعنا بصعوبة موقف الزوج . ولو انه فعل كما فعل تشيكوف ، لو أنه أخفى عنا مشهد الولادة هذا ، كما أخفى تشيكوف مشهد الاحتضار والوفاة لما تعاطفنا مع الزوج بنفس الترجية ، ولجأت استحابتنا ، فى أغلب الظن ، مشابهة لاستجابة اصديق الزوج الذين لم يتح لهم ، بالطبع ، مشاهدة الموقف والذين كان جواب أحدهم للزوج :

« سلبية باذن الله ، النساء يلدن من عهد حواء فلا تخف ! »

« هذا التصوير اذن ضرورى لى ينفع القارىء بمشكلة الزوج ، ولكنه فى موقعه هذا ، وبالصورة التى قدم بها ، قد أضر - فى رأى - بالبناء الفنى للعمل ككل . اذ انه اكثر اجزاء القصة توترا ودرامية . ولماؤها بالأحاسيس والشاعر ، وبعده تأخذ القصة تدريجيا فى التسطح ، حتى تنتهى وقد زال - تقريبا - كل اثر لانفعالنا بموقف الزوج .

فكان المؤلف بهذا قد بدأ بالزروة ثم هبط تدريجيا الى السفح . وهذا عكس ما فعله تشيكوف تماما . فقصته تشيكوف تبدأ بتقديم بطل واضح انه حزين ، ولكننا لا ندرى حتى لماذا . ثم يأخذ المؤلف بالتدريج ، ومن خلال اللبسات والمواقف الكاشفة فى بناء استجابة وجدانية متعاطفة مع الاب ، ومتناهية فى تعاطفها تنامى « الكريشنو » حتى تصل القمة حين يأخذ الاب المسكين فى محادثة المهرة .

وقد تمكن تشيكوف من ذلك ، لانه اختار موقفا لا يختلف اثنان على عمق المأساة فيه ، ومن ثم فسلم يكن مضطرا لتصوير المرض والاحتضار والوفاة أمام الأب وأخذ الاب للملابس ... الخ .

ولو انه صور كل ذلك لكان من الممكن أن يكون أثره علينا اقوى من اشر الاجزاء التى تلت حدوثه والتى صورتها القصة فعلا ، ولاصخبنا أمام بناء مشابه لبناء قصة « الصمت » .

وبالإضافة الى ما تقدم فالقارىء يلاحظ أن بطل قصة « التعاسة » - بجانب كونه انسانا ضعيفا مهزوما - فهو انسان مذهب حى ، لا يقتحم الركاب ببأساته ، وانما هو يتحين الفرصة قبل أن يبدأ ، مترددا هيبا ، فى اخبارهم بصوت ابنه . فعين حملت زحافته أول الركاب وهو ضابط ، كان « ايونا » لا يزال مستغرقا فى همومه غير منتبه لعملية القيادة . فأفضيت قيادته سائق عربة أخرى وبعض المشاة على حين قال الضابط ساخرا :

« يا لهم من اشرار ! انهم يحاولون ما وسهم أن يصطدبوا بعريتك ، وإن يقيموا تحت حوافر مهربك ! انهم يتعمدون ذلك تماما ! »

حينئذ ينظر « ايونا » المسكين الى الضابط وحرك شففيه : « كان واضحا انه يريد أن يقول شيئا . لكنه لم يقله . وسأله الضابط - ماذا ؟ وأبتسم « ايونا » ابتسامة كئيبة وشد عنقه وخرج صوته خشنا ثقيلًا :

— ابنى .. ابنى مات هذا الاسبوع يا سيدى .

فأيونا المسكين يحرك شففيه فى تردد وضعف دون أن ينطق ، ولا يجرؤ على شرح سبب قيادته المضطربة الا حين يسأله الضابط : « ماذا ؟ »

واذا كان هذا هو موقعه فى بداية القصة فقد رأينا كيف انتهت القصة بحديثه الى المهرة ، ذلك الحديث الذى يبدو فيه « ايونا » وكأنه حريص على تفهم المهرة كل كلمة يقولها حتى يجيء انصاتها حقيقيا ! انظر الى التكرار فى عبارته التى أوردناها فى مطلع المقال : « والآن تصورى أن لك

مهرة صغيرة ، وكنت انت ام هذه المهرة الصغيرة .. وفجأة ذهبت نفس
هذه المهرة الصغيرة وماتت . ستسفين لموتها .. اليس كذلك ؟ »

فايونا المسكين هنا يبسو وكأنه يقتزل الى مستوى المهرة
حتى تفهم عنه ، وحتى يقتنع نفسه بأنها تستمع اليه وتعي
أبعاد مأساته فعلا .

اما « صقر » بطل قصة « الصمت » فلأنه يتحدث الى أصدقاء ،
فهو لا يتردد في مبادرتهم بمشاكلته ، بل ويبسو طابعها غير قانع بما
يبنون من مشاركة وجدانية ، وأكثر من هذا انه يبسو انانيا لا
يهتم الا بنفسه ، وبما يبسه ، ويتوقع من الآخرين من هم
في وضع أسوأ من وضعه أن يصمتوا عن مشاكلهم ويستمعوا
اليه ويواسوه . انظر مثلا الى موقفه من « حيدر الدرملی »
زميله القديم الذي يماثي من مرض يقف الاطباء أمامه حيارى :
« ولم يدبر بالسبب الذي جعل حيدر يتخلف عنهم حتى قال
هذا بقلق :

— ظهرت نتيجة تحليل الدم وهى ليست على ما يرام !
تذكر انه شكا اليه مرضا الم به منذ عشرين يوما في أحد
الاستديوهات فقال معتذرا : — آه نسيت أن أسأل من صحتك بسبب
زياسط اخواننا وتهريجهم آسف يا حيدر ، انا شخصا في كسرب
عظيم !

واضطر حيدر الى تأجيل الكلام من تحليل الدم الى حين
وسأله : — لم والعاذ بالله ؟ فحدثه عن حال زوجته حتى قال
حيدر : — أسأل الله لها السلامة ، ولعل الولادة تتم دون
جراحة ، ولكن خبرنى ماذا تعلم من زيادة كريات الدم البيضاء ؟
— لا أدري ، وعلى أى حال فالطبيب تقدم جدا ، فوق ما تتصور ،
ولكن .. ولكن انا المسئول !
— أنت ؟ !

نعم كان يجب أن احتاط فلا أسبح بالحمل مهما تكن الظروف .

هز حيدر رأسه في امتعاض وهو يتكلف الاهتمام بكلام الآخر
تكلفا ولكنه لم ينبس بكلمة .

هنا يتلشى تقريبا كل اثر للتعاطف مع البطل ، والتقارىء
يتسائل : اذا كانت القصة تنجح فعلا في بناء موقف وجداني جد
متعاطف مع البطل في نصف القصة الاول ، فقيم التنفير منه على هذا
النحو في نهايتها ؟ أي انطباع « موحد » يخرج به القارىء عند الانتهاء
من هذه القصة .

ايريد الكاتب ان يصور البطل على انه شخص « يتوهم » أن لديه
مأساة حقيقية ، والواقع خلاف ذلك ، كما يرى أصحابنا ؟ وأذن مأسا
هو موقف حيدر الدرملی الذي يماثي بالفعل مأساة حقيقية . ومع ذلك
فهو لا يجد من ينصت اليه ؟

والغريب أن « حيدر » هذا يصور لنا بنفس الأسلوب الذى يصور به البطل تتريبا . فهو يبدو — من خلال الحوار الذى اقتبسنا آنفا — شخصا مهذبا مكرثا ، رغم مأساته ، بموقف صديقته ولكنه سرعان ما يتصرف بطريقة تبعث على السخرية كما يتضح من باقى الحوار ، يقول صقتر :

— ولما وقع المحذور كان على أن أجهضها بأى ثمن ، وهالك نتيجة الإهمال ... فتمت وهو يجول فى المكان بنظرة ذاهلة :

— دنيا ! ، يعنى أنا كان مالى ومال الكريات البيضاء !

— على رأيك ! ، وهل تدري ماذا تعنى جراحة الولادة ؟ شبق البطن !

— رينا لطيف بالعباد ، وهل تدري أنت مرضى يجسهله أطباؤنا ويقفون حياله حيارى ؟

— لا تتشام ، رينا لطيف بالعباد كما تقول ، والا مبن لام تتعذب هذا العذاب وهى تهب الدنيا مولودا جديدا ؟

واجهدهما الكلام فيما بدأ فلماذا بالصبت . واندفن كل فى ذاته فاجتر أحزانه وحده .

وبهذا الموقف « الصيباتى » تنتهى كل بادرة للتعاطف مع البطلين كليهما . ويبقى السؤال واردا لماذا بدأت القصة تلك البداية المتوترة الجادة ، ثم تسطحت المشاعر كل هذا السطح ، وتميع الموقف على هذا النحو ؟ أى وظيفة فنية يحققها هذا التحول ؟ ولا يمكن الاحتجاج هنا بأن هذا يحدث فى الواقع وبأن القصة تحاول تصوير هذا الواقع كما هو ، لأن « الواقع » عادة ما يطرح بدائل أخرى كلها واقعى ، والقصة الناجمة هى تلك التى تنتخب من هذه البدائل مواقف فرعية وتفاصيل دالة تتضامر مع ما سبقتها وما يلحقها على بناء استجابة وجدانية « موحدة » تحقق للقصة اكتمالها الفني على نحو ما رأينا فى قصة « تشيكوف » .

وبعد ، فليس هذا المثال مقارنة بين نتاج الاديبين الكبيرين . وقد مر بنا أن قصة « تشيكوف » من أعظم قصصه ، على حين أن قصه « الضميت » ليست من أفضل ما كتب نجيب محفوظ . وكل ما هنالك أن بالقصتين قدرا من التشابه فى الموضوع برز المقارنة . وقد غطت ذلك فى أول الأمر فى قاعة الدرس ، لغرض تزيوى محض ، هو توضيح بعض النقاط التى تناولها هذا المثال لطلابى الذين يضعون قدمهم على أول الطريق لكتابة القصة ، ولفت نظرهم الى أن الموضوع الواحد قد يتناوله إكاتبان أو الكتاب كل برؤية مختلفة .

ثم رأيت هناك أن انتقل التجريبية لامثالهم من الطلاب ، وربنا لناشئة الكتاب ، عسى أن يجسّدوا فيها بعض الغناء .

اسماعيل ادهم او الموت في الضحى

١٩١١ - ١٩٤٠

د. احمد ابراهيم الهوارى

ناقـد في الظل :

في مناجاة ذاتية ساءلت نفسى : ترى من يعرف اسماعيل ادهم ،
وحدثنى النفس قائلة : قليل من دارسى الادب والنقد من يذكر هذا العالم
الرياضى النابغة ، البهانة البارع فى التاريخ ، النافذ البصرة . وانه خارج
دائرة المتخصصين ! أصبح نسيا منسيا لا يكاد يذكر .

الدكتور اسماعيل احمد ادهم ، عالم تركى ، المائى السدم ، مصرى
المولد . وقد حظى انتاجه العلمى بتقدير كبار الادباء المصريين : احمد امين
واسماعيل مظهر واحمد حسن الزيات الذى رشاه بمرثية رائعة . (١ - ١٤)

تميزت شخصيته بسماحة النفس ، ووداعة الخلق ورقة الشبائل .
وبالرغم من مولده المصرى يصح اعتباره غريبا فى دمه ، ونشأته : وثقافته
فهم فى حكم المستعربين والمستشرقين . ونجد فى أسلوبه الصراحة ، وحرية
الفكر ، ودقة التقسيم العلمى النابعة من المنهجية التى ارتضاها لنفسه :
موقفا وسلوكا . وجاء عطاؤه النقدى شاملا مستقصيا ، مترفعا عن
المنابذة والميوعة ، متشبثا بما انتهى اليه من حقائق .

ولد اسماعيل احمد ادهم فى السليح من فبراير سنة ١٩١١ بمدينة
الاسكندرية من أب تركى وأم المانية . فلما والده فهو احمد (بك) ادهم
أمير الاى الجيش التركى سابقا ، وبجده اسماعيل (بك) ادهم أستاذ الادب
التركى بجامعة برلين ، وجد أبوه ابراهيم ادهم (باشا) ناظر المعارض
المصرية على عهد محمد على الكبير . وقد شغل أيضا من المناصب منصب
محافظ القاهرة ، وناظر الاوقاف وناظر الحربية فى مصر . وأما والدته فهى
السيدة ايلين فانتهوف كريمة البرونسور فانتهوف Vanthouf
عضو اكاديمية العلوم البروسية .

وقد تضافرت عوامل عديدة في صهر موهبته وتآلقها . وكان لآبائه تأثيرات لافتة في المنحني الشخصي لحياته ، وفي نتاجه العلمي والأدبي . إذ كان الأب ، يأخذ ابنائه بشيء من الصرامة « الأسبرطية » وإن كان الدافع شدة الحب والاشفاق على مستقبل الإبناء ، وكانت شدته من الناحية الدينية ، فقد كان محافظا شديدا المحافظة « مؤمنا بالله أشد إيمان ، يرتل القرآن في الصباح ، ويقرأ التفاسير والأحاديث ، وعلى نحو ما يروى شقيقه « إبراهيم أدهم » كان لا يفتينا من الصلاة في أشد الأيام برودة ، كنا نقوم لصلاة الفجر وأجسامنا الصغيرة الرقيقة ترتعد من شدة البرد الذي يهز الأجسام ... وكان كثير الضغط علينا من هذه الناحية . واعتقد أن هذا الضغط هو الذي ولد الانفجار ، ومهد للثورة العنيفة فانقلب انقلابا عكسيا . إذ نزلت عقيدة اسماعيل أدهم تحت محراث العلم .

وعلى الصعيد العلمي فقد وجد اسماعيل أدهم في مكتبة والده والذاكرة بالآلاف الكتب العربية والتركية والفرنسية مينا ينهل منه ويبس ، متسكنا على نفسه ما استطاع ، وكان الأب ذا ميل للادب والعلم ، صاحب فريقا من أدباء جيله ، وعلماء عصره ، أذكر منهم عبد الحميد الزهراوى صاحب كتاب « خديجة أم المؤمنين » ، وجميل صدقي الزهاوى الشاعر العراقي ، ورفيق العظم السوري — وكان وكيفا عن الأب في إدارة أملاكه بمصر في بدء هذا القرن — وغير هؤلاء .

نشأ اسماعيل يقبل على مطالعة الكتب ، في مكتبة والده ، بشغف كبير ويكاد يلتهمها التهاما . ويذكر شقيقه « إبراهيم » أنه كان يطالع من بدء حياته حتى آخر حياته القصيرة بشغف شديد ونهم كبير . فكان يجلس الى المائدة لتناول الطعام والكتاب بين يديه ، وينام والكتاب معه ، وبلغ به الشغف أنه كان يقرأ وهو يسير في الطريق . وكانت له عبارة كثيرا ما يرددتها أمام شقيقه بإيمان واضح وهى : « اجعل الكتاب صديقك » ، فالكتاب كان رفيقه الذي لا يفارقه .

وكانت له شخصية مرحة ، وكان كثير من الناس يعجبون بشخصيته ، ويفرقون بين الشخص وآرائه وكان مما يدعوهم الى أكباره تقتشفه وزهده في أطايب الحياة بالرغم من شبابه ، وإخلاصه لفكره ومثاليته ، ولقد مرض في ١٩٣٦ مرضا طويلا قاسيا ، وظلت آثار المرض تعاوده حتى رحل عن عالمنا . ولكنه احتل العذاب ولم يغفل دراساته ومباحثه ، وكان يصارع الموت صراعا عنيفا ويغالب الداء المتكهن مغالبة شديدة .

عود على بدء :

تلقى اسماعيل أدهم علومه الأولية في مصر والاعدادية في تركيا . وكان أول البكالوريا التركية ، ودخل كلية العلوم وتخرج منها عام ١٩٣١ حائزا على درجة (بكالوريوس علوم) ، فاولفته الحكومة التركية الى الاتحاد السوفيتي للتخصص في بعثة تبادل الثقافية والصلات بين الدولتين . ونال الدبلوم العالي من معهد الطبيعيات السوفيتية عام ١٩٣٢ ، وتقدم لنيل درجة الدكتوراه برسالة « ديناميكية جفيدة مستندة الى حركة الفسارات وحسابات الاحتمال » الى جامعة موسكو ، وأخذ في العلوم وفلسفتها اجازتي Ph. D. و Sc. D مع درجة الشرف ، كما غنم من الجامعة

نفسها اجازة D. Litt. في اوائل هذا العام (١٩٣٦) ، بصفة نظرية تقديرا لبحوثه التاريخية والادبية .

واشتغل في معامل البحث الطبيعي فترة في ليننجراد ، فاستأذا مساعدًا للطبيعات النظرية بمعهد الطبيعيات السوفيتي الملحق بكلية العلوم بجامعة موسكو ، فاستأذا للرياضيات العالمية «البحثة بجامعة ليننجراد . وفي تلك الفترة وضع كتابه (العلم الرياضى والطبيعيات) وكذلك وضع في تلك الفترة كتابه (نظرية النسبية) ، والكتابان باللغة الروسية مع مقدمتين مستفيضتين باللغة الالمانية .

وتوالى رسائله الى الجمعيات العلمية وخاصة الى اكاديمية موسكو العلمية واكاديمية العلوم الروسية . واهم رسائله ما كتبه عن (الحركات البرونية) وعن (بناء الذرة) وعن (التكافؤ الذرى) وعن (ميكانيكية اينشتين وملاحظة بان لوثيه على نسبته) . وفي يوليو عام ١٩٣٤ كتب رسالته (الفعل الكهرطيسى) التى اعتبرت فى الدوائر العلمية من اهم المباحث خلال ذلك العام ، فدمته جامعا بتربلن وميونخ وفينا لان يحاضر عنها . وفي اوائل عام ١٩٣٥ انتخب عضوا اجنبيا لأكاديمية العلوم السوفيتية . ثم دعى الى تركيا ليشغل كرسى الاستاذية للرياضيات العليا فى معهد (كمال أتاتورك للبحث العلمى) فى انقره .

وكان تردده على مصر ومعرفته باللغة العربية من المقدمات التى التى أيقظت فيه روح الميل للشرقيات ، وكان أول عهد بها اثناء وضعه كتاب (العلم الرياضى والطبيعيات) فانه اضطر الى دراسة تاريخ العلم الرياضى ، وهذا دفعه الى دراسة المراجع العربية ليمكنه أن يعطى حكما صحيحا عن اثر العرب والمندنية الاسلامية فى الرياضيات وتقدمها . وكان كثيرا ما يخلو لنفسه ويأخذ فى مراجعة المراجع العربية حتى اثار مطالباته فى نفسه ميلا الى المباحث الاستشراقية فى تركيا وألمانيا وروسيا ، وسرعان ما عرف فى دوائر «الاستشراق بنظراته التحليلية فعمدت اليه جامعة فريبورج فى المانيا بأن يشرف على اخراج كتاب المستشرق سبرنجر Springer

عن (محمد صلى الله عليه وسلم) Das Leben und Die Lehren Muhammed فأخرجه مع كثير من الملاحظات والنقشات العلمية . وكان كثيرا ما ينصرف فى اوقات فراغه لدراسة تاريخ العربى الجاهلية وحياة الرسول ، وأخيرا أخرج كتابه (تاريخ الاسلام) Islam Tarihi باللغة التركية ، وقد نشرته (جماعة تميمى التاريخ الشرقى Ctetkik Gemiyeisark Tarihi) ثم انتخب وكيلا للمعهد السوفيتى للدراسات الاسلامية .

وسعت كلية الآداب التركية لدى ادارة جامعة الاستانة حتى تمكنت من أن تستصدر قرارا بأن تمهد اليه بكرسى التاريخ الإسلامى على أن يذهب الى البلدان العربية للتوسع فى دراسة حياتها الاجتماعية والادبية عن كتب ، ولتعمل على زيادة التبحر فى اللغة العربية ، فنزل مصر واختار مسقط رأسه الاسكندرية مقرا لنشاطه العلمى حيث آل اليه من جده لابييه ابراهيم ادهم « باشا » بعض الممتلكات ، الا أن انشغاله بالمباحث الاسلامية والدراسات فى التاريخ الإسلامى والشرقى والادب العربى ، لم يحل دون اهتمامه ببلحته العلمية ، فلم تنقطع صلته باكاديمية العلوم

المسوقية ، ولم تتوقف متابعاته العلمية ورسائله للمجلات العلمية .

وما أن هبط مصر حتى عمل على توطيد صلاته بإدبائها ومفكرها فنشر سلسلة بحوث رياضية عن نظرية النسبية في مجلة (المقتطف) ونقذات تاريخية لبعض المؤلفات العربية في مجلة (الإمام) و (أوبى) و (الحديث) السورية . كما نشر رسالته عن الحديث والرواية كفضل من كتابة (حياة محمد ونشأة الاسلام) وقد اثارت ضجة فصدرتها الحكومة .

وهو كاتب مستوعب مسهب لا يتهيب بمباحثه مهما كانت عويصة ، واسلوبه — على نحو ما سرى القارئ — يميل الى النهج العلمى فى التدقيق والتحصيل حتى فى الادبيات الخالصة . على ان آراءه العلمية اخذت تسرب كاتها زيت على الثوب سرح فى نسيج الدراسة النقدية ، فالقارئ لدراساته عن الشاعر التركي (عبد الحق حامد) — على سبيل المثال — سيلبس تجليات نظرية النسبية تتراعى فى معالجته النقدية . ووجه الخصومة يكمن فى مسخرته على ان يخرج بالمعادلات الرياضية من اطارها المحدود الى اتناق السلوك الانسانى والطبيعة البشرية .

واقف امام اسلوبه فى المعالجة النقدية ليتذوق القارئ الفكرة التى اشرت اليها وكيف تكتسب حيوية وبراء . بمعنى كيف تتحول نظرية النسبية الى « محض تغاير ولاشبات لشيء » يقول : « ويتساءل حامد عن مجرى التغاير ، وهل يسوق حتما التسليم بأن كل شيء محض تغاير الى العدمية كما انساق هيراقليط ؟ ويجيب حامد انه يرى وجود شيء فى الوجود حتى يأخذ فى التغاير فى الزمان ، لان تصور فكرة التغاير فى العدم محض لاشي . ومن هنا فقط يرفض حامد الفكرة العدمية Nihilism فى الفلسفة .

ولكن اذا كان هنالك شيء فى الخارج يأخذ فى التغاير فى الزمن فهل فى الامكان معرفة كنه هذا الشيء ؟ يتدرج حامد فى الاجابة على هذا السؤال من العالم الخارجى الى العالم الداخلى . ويقول ان مدركاتنا نسبية بالاضافة للاشياء الخارجية عنها . . غير أن هناك مدرك أولى مطلق هو التغاير تستخلصه من النظر فى العالم الخارجى والداخلى ، وأول المدركات فى التغاير ، بمعنى اكبر تغاير يمكن تلسمه هو ذلك التغاير الذى ينتهى بالحق الى أغوار العدم فيطويه على الماهات

ان حامد يرى ان التغاير الحقيقة الاولى الملموسة فى الاشياء التى تتكشفها وهو ينتهى بهذا التغاير الى وجود مطلق وراء هذه التغايرات فى الزمان والمكان فهو ثابت باقى على حقيقته .

وهو — حامد — بذلك يقرر عدم فناء شيء ، فالآتى يأتى من الازل والذاهب يذهب للابد ، ولكن بين الآتى من الازل والذاهب للابد شيء نفتقده ، ينزل بالانسان فى لحظات الى كومة من تراب ، فاذا لم يكن هذا شيئا موجودا فكان العالم محض لا شيء ، مقبرة كبرى تصطبخ فيها الاشياء .

فاذن لابد من شيء ان لم يكن صار الى العدم فانه فارق البدن حتى مارقت الحياة الجسد ، هذا الشيء هو الروح .

ويرى أن الروح سر *Mystere* ومحيط ومستقل عانياً بذلك الفكرة القائلة بأن الأرواح كثنة في كل ظرف وحين في الكائنات .. وهو في اجابته ينهج نهج القرآن « قل الروح من أمر ربي » ويعمد لاثبات خلود الروح بدليل يأخذه من القرآن ، وهو نص الآية « انحسبتم انما خلقناكم عبثا » . ويندفع عبد الحق حامد في اثبات بقاء الروح ، وهو في اندفاعه ينتهي الى أن الحياة مهزلة ويميل للريبة في الاشياء والشك فيها . ويمكنك ان تلبس الجدل النازل عند حامد انه يبدأ من الحقائق اليقينية ويأخذ خطوة خطوة في الاقتراب من فلسفة الشكوكيين حتى ينتهي الى فلسفة الامكان ، لان حامد بطبيعته ميال للشك في الاشياء ، والحقيقة التي يخلص بها أن الحياة ملهاه منقعة *Trgi-Comique* ومهزلة ليس ورائها من شيء .

... ان الحقيقة اليقينية هي في مطابقة الحركات الحسية للوجدان ، وهكذا ينتهي الى أن الحقيقة ذاتية قائمة في عالم الواعية وأن معرفتها بالاشياء نسبية مادام المقياس المشترك بين وجدان البشر مفتقد ومعنى هذا انها اعتبارية تختلف من شخص لآخر .

في البدء ، حرصت أن أرسم بالكلمات صورة للملاح المعطاء الفكري لاسماعيل أدهم تهيئاً للتعرف على منهجه في نقد الشعر من خلال أعمال المدرسة الرومانسية : خليل مطران ، ١٨٧١ - ١٩٤٩ ، وميخائيل نعيمة نوفمبر ١٨٨٩ - وجميل صدقي الزهاوي ١٨٦٣ - ١٩٣٦ ، وأحمد زكي أبو شادي ١٨٩٢ - ١٩٥٥ ، وعبد الحق حامد ١٨٥١ - ١٩٣٧ .

اسماعيل ادهم ناقدا :

بداية أود أن أشير أن اسماعيل أدهم ينحدر من معظم النظرية الرومانسية . ومن تعاليمها يبسط رؤيته للنص الشعري ، ورؤاه للشعر ورسالته . ويقف أمام مدلول كلمة « شعر » اللغوي والاصطلاحي . فيأتي بقول « الأزهرى » في تعريفه للشعر : « الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع اشعار ، وقائله الشاعر ، لانه يشعر ما لا يشعره غيره » والكلمة استعملت عند العرب في الجاهلية ، بمعنى العلم والمعرفة من حيث أن الشعور مقدمة للمعرفة والعلم ، فتقول شعرت به أي علمت ، وليت شعري ما كان ، أي ليت علمي محيط بما كان ، وشعرت بكذا فطنت له . وجاء في « تاج العروس » : (١٥) وقيل هو العلم بتقائق الأمور ، وقيل هو الادراك بالحواس . وفي القرآن الكريم : « وما يشعركم انها اذا جاءت لا يؤمنون » (١٦) « بمعنى وما يدريككم » . فالاصل في الكلمة الشعور ، ومنها نقل اللفظ لباب المعرفة والعلم . وقد اشتركت العربية والعبرية في نقل اللفظ من معنى الشعور الى معنى العلم والمعرفة .

والشعر عند العرب ، شعر من حيث هو فهم الشعور ، وعندهم أن هذا هو أصل التفرقة بين الشعر وبقية ضروب الكلام .

والشاعر وجمعه شعراء ، لفظ يطلق عند العرب على من يفرض الشعر . ومن حيث أن لفظة الشعر نقلت من باب الشعور بالشئ الى العلم به فان لفظ شاعر استعمل للدلالة على أهل الحجى من العرب من حيث هم اصحاب المعرفة والعلم ، ولما كان العلم والمعرفة عند العرب لهما

أصل مستمد من الغيب ، فإن أصحاب الحجى هم أصحاب المعرفة المتصلين بقوى الغيب من الجن والشياطين .

والقارئ لآراء اسماعيل أدهم في رسالة الشعر يللمس أنها تكاد تدور في فلك النظرية الرومانسية ولا يبقى عنها حولا . فهو يمارس من كوكبه فرسان النظرية الرومانسية في الأدب العربي الحديث : هيكل والمعتاد والمازنى . أنه من (الذات) يبدأ وإلى (الذات) يعود من (ذات) الشاعر ينطلق سابحا في نهر الزمن ليؤكد هوية (الحاضر) من خلال البحث في (ماضى) هذا الواقع . في ضوء علاقة جدلية بين المدرسة الاتباعية والإبداعية على نحو ما سنرى .

عند الدكتور اسماعيل أدهم أن « الشعر الكشاف » منحة الحياة والطبيعة لنفس الشاعر ، وذلك نتيجة استغراق في ، ويخطئ من يذهب لتعريف الشعر بأنه الجمال . فالشعر أسمى من أن تتصل رسالته بشيء معين لأنه رسالة الحياة » .

إن الشعر شيء أبعد غورا في الطبيعة الانسانية من أن يخضع للعقل وقوانينه لأنه يتجه للاحساس والشعور ، وهو يعرض للحياة بالوصف أو التصوير أو التحليل . إن الشاعر مثله مثل المثال الذي يسكب من وحى فنه على الصخر آيات عبقريته — يستمد من الالفاظ والتراكيب المواد التي يقيم منها هيكل شعره . وعلى هذا ، فالفن والشعر جزء منه — شيء أبعد غورا من المظهر المادى الذى يظهر فيه ، شيء يتصل بروح الفنان والشاعر .

والدكتور اسماعيل أدهم يلج على ربط الشعر بالنفس والشعور والروح . « فالشاعر هو ذلك الإنسان الذى يستوعب الحياة عن طريق شعوره واحساسه فيعرضها نابضة » ، (١٧) والشعر غايته في ذاته ، لأنه يتضمن أغراضه في نفسه ، من حيث هو شعور يخالط الحياة فيجىء منها (١٨) وكأنه يقيم علاقة توحيد بين الذات المدركة والموضوع المدرك . وتنتهى أغراض الشعر « عند حد التعبير عما في الوجدان من معانى الحياة وصورها التى خالطته » .

فالدكتور اسماعيل أدهم من الشعور يبدأ وإلى الشعور يعود . أنه « فيض الوجدان » و « نفحة علوية » والشاعر لا يعنى بالجمال الا قدر ما هو ميثق في تضاعيف الحياة التى تبدو معكوسة في إطار ذاته ، وهو الى هذا لا يعنى بابرار تلك اللذة والالم في شعره الا بالمقدار الذى يخالط شعوره منها . (١٩)

نكرت أن اسماعيل أدهم ينحدر من معطف النظرية الرومانسية التى ترى أن الشعر تعبير عن المشاعر ومن المسلمات النقدية أن مفهوم الشعر عند أصحاب هذه النظرية ، يركز على العالم الداخلى للشاعر ، بدلا من تركيزه على العالم الخارجى . ويربط مفهوم الشعر وخصائصه ربطا وثيقا بهذا العالم (٢) . ولقد حققت الملايسات التاريخية والحضارية التى مرت بها مصر والعالم العربى ، أن يبحث المثقف العربى من ذاته من خلال البحث عن الذات القومية ، وأن يتعاقب الخيال الفردى للمثقف مع وجدان الجماعة وأشواقها فى التخلص من نير الاستعمار والتبعية ، وانتزاع الحرية ومن

هنا توحدت (الذات) الفردية مع (الذات) القومية في مطلب نبيل « الحرية » وكان الفرد (المائل) هو البدء والمنتهى للوصول الى (المثل الرومانسى) ومن المسلمات في تاريخ الحضارة أن الفرد هو الركيزة الأساسية ، والكعبة التى يطوف حولها فكر النظرية الرومانسية .

هنا نثريث قليلا لننتعرف على التسق النقدى العام للعصر الذى جاء « اسماعيل ادهم » افرازا حضاريا له . اذ ان ذلك يكشف عن وحدة الارومة التى تصل بين فكر هؤلاء جميعا في نظرتهم للفن والحياء .

فالعقباد — مثل د. ادهم — يرفض أن يطرح تعريفا جامعا مانعنا — على حد تعبير المناطق — للشعر وأن ارتكز على مطلب رئيسى لاغنى للشعر عن احتوائه . فالشاعر ينبغي أن يلتزم بمطلب يحقق من خلاله رسالة الشعر التى تتلخص في أنه « التعبير الجميل عن الشعور الصادق — وكل ما دخل في هذا الباب — باب التعبير الجميل عن الشعور الصادق — فهو شعر وأن كان محجا أو هجاء أو وصفا للابل والاطلال ، وكل ما خرج عن هذا الباب فليس بشعر وأن كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث . (٢١) .

ويلتقى (العقاد) مع (د. ادهم) في قوله — العقاد — « أن الشعر تعبير عن النفس الانسانية وتمثيل للحياة في شتى ألوانها وشكلها ويستحق من التقويم والتقدير ما تستحقه النفس والحياء . فاللغة ليست هى الشعر والشعر ليس هو اللغة ، والإنسان لم ينظم الا للباعث الذى من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو وضع الألحان . فالباعث اذن موجود بمعزل عن الكلام واللوان والرخام والألحان ، وانما هذه هى ادوات الفنون التى تظهر بها للعيون والاسماع والخواطر حسب اختلاف المساهب والممكات . فاذا وجدت الفحولة البدوية وجدت اداة النظم والتعبير . وبقي أن نبحث عن الشاعرية والخواالج والاحاسيس التى يعبر عنها الشاعر . وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس يعبرون عنه بها استطاعوا من لغات ، وقد يعبرون عنه كمها تقدم بغير اللغات » . (٢٢)

وعلة الشعر عند د. محمد حسين هيكل (١٨٨٨ — ١٩٥٦) تقوم على اساس عميق سنده الشعور الانسانى الصحيح . من هنا يتحفظ د. هيكل على شعر المناسبات . ويرد علة التهافت في هذا الشعر الى أن « الالهام فيه ينطبع في النفوس من حوادث خارجة عنها ، في حين أن الالهام في الشعر الصحيح داخلى يصدر من النفس ذاتها ويهتز كل وجود الشاعر ، لانه الفيض (الكلمة اكتسبت قداسة لدى نقاد النظرية الرومانسية) المضيء لدخيلة حياته ولكل ايمانه ولكل عواطفه وكل وجوده » . (٢٣) فلا بد من أن تكون هناك مناسبات تحرك نفس الشاعر وتهزها من الاعماق ، فتدفعها الى الاغاضة بمكون ما فيها .

فرسالة الشعر عند « هيكل » تتبلور في أن يكون الشعر « اداة صالحة للتعبير عما يجيش بالنفوس وتضطرب به الخواطر » ويربط بين رسالة الشعر وبين حرية الشعور التى تدفع الشاعر أن يشدو بالشعر بوحى ما في نفسه ، وما تلهبه حياته فيأتى شعره شغور النفس الفياضة

لا شعر الظروف التي لا شعر فيها . وإن يصور ما يصدر عن وحى الروح والهام العاطفة وفيض الفكر . (٢٤) وفي تعليقه لسر عميقة « شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) يرى أنها تكن في قعرته على أن يرى دخيلة « النفس الإنسانية ... فامتت لا تقراً له مسرحية ولا مقطوعة إلا وجدت من وصف هذه المظاهر وصفا وديما يدلك على مبلغ تأثيرها في أعصاب هذا الشاعر الدقيق الحس تأثرا يجعله يندفع الى الإعجاب بالجمال وتقديره » . (٢٥)

أما « ميخائيل نعيمة » فمن (الفريال) يطالعنا برؤيته للشاعر فهو عنده « نبي وفيلسوف ومصور وموسيقى وكاهن . نبي — لأنه يرى بعينه الروحية ما لا يراه كل بشر . ومصور — لأنه يقدر أن يسكب ما يراه ويسمعه في قوالب جميلة » من صور الكلام . وموسيقى لأنه يسمع أصواتا متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجعجة . العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تنقر على أوتارها أصابع الجبال ... والشعر الذي تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه . لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منظم » .

« وأخيرا — الشاعر كاهن لأنه يخدم لها هو الحقيقة والجمال وبالاختصار أن روح الشاعر تسمع دقائق أنباض الحياة وقلبه يردد صداها ولسانه يتكلم « بفضل قلبه » تتأثر نفسه من مشهد يراه أو نغمة يسمعها فتتولد في رأسه أفكار ترافقه في الحلم واليقظة فتبتلك كل جراحة من جوارحه حتى تصبح حملا يطلب التخلص منه . وهنا يرى نفسه مدفوعا الى القلم ليفسح مجالا لكل ما يجيش في صدره من الانفعالات وفي رأسه من التصورات ولا يستريح تماما حتى يأتي على آخر قافية فيقف هناك وينظر الى ما سال من بين شغرتي قلبه كما تنظر الأم الى الطفل الذي سقط من بين أحشائها . أمامه فلة من ذاته وقسم من كيانه » .

أن (ميخائيل نعيمة) يعلو بالشاعر — حيث تعانق روحه روح الكون ويرسلاته ويعود بالمفهوم الى سيرته الأولى ويلتقي مع كوكبه نقاد النظرية الرومانسية (العقاد — هيك — المازني — اسماعيل ادهم) أولئك الذين ينظرون الى أن الشعر يصدر من الذات الشاعرة . فعنده أن الشاعر : « لا يأخذ القلم في يده إلا مدفوعا بعامل داخلي لا سلطة له فوقه . فهو عبد من هذا القبول لكنه سلطان مطلق عندما يجلس لينحت احساساته وأفكاره تماثيل من الانفاظ والقوافي لأنه يختار منها ما يشاء . فيختار الاحسن اذا كان من المجيدين أو ما دون ذلك بالتدرج حسب قواه الفنية والادبية » .

على نحو ما سبق ، فإن النسق النقدي لهؤلاء النقاد ينبىء عن اتفاقهم في علة الشعر .

ولست هنا بسبيل دراسة مواضع التأثير ، ومنابعه ، فجالها الدراسة النقدية المقارنة لكن أشير الى اثر النظرية الرومانسية في مفهوم الشعر لدى هذا الجيل من النقاد (٢٦ ، ٢٧) .

مفهوم الشعر بين الاتباعية والابداعية :

حرص اسماعيل ادهم أن يرسم خريطة نقدية يوضح من خلالها أبعاد المدرسة الاتباعية وسماحتها ، مقارنة بالمدرسة الإبداعية وهو في

تفرقت بين المدرستين يطرح مفهومه للشعر ولرسالة الشاعر . والتفرقة بين المدرستين تثير اهتماما لافتا لأنها تحدد حجم العطاء الفني الذي قامت به كل مدرسة . وترصد حجم الدور الذي قام به الإبداعيون من خلال النقد التطبيقي لأعلام الشعر الرومانسي كما تنبئ تاريخيا — عن الدور الذي قام به الإبداعيون أو (الإحيائيون) وعلى رأسهم البارودي (١٨٣٩ — ١٩٠٤)

ان الشعر في المدرسة الاتباعية عطاء فني لـ « صوغ خلجات الشعور والنفس في قوالب من فعل المحض وعمل الذهن الصرف » . (٢٨) ويرتكز أسماويل ادهم في طرحه لمفهوم الشعر عند المدرسة الاتباعية على « ابن خلدون » في مقدمته فصل في صناعة الشعر ووجه تعلمه « وهذا الفصل بمثابة دستور لهذه المدرسة . اذ تحكم في فهم الشعراء لرسالة الشعر وللعملية الإبداعية ذاتها وكان مؤشرا راصدا للاتجاه الاتباعي . يقول ابن خلدون :

... « وفن الشعر ملكة تكتسب بالصناعة والارتياض في كلام العرب حتى يحصل شبه في تلك الملكة وحيث يفلز الكلام في قوالبه ، ولا يكفى في الشعر ملكة الكلام العربي على الإطلاق بل يحتاج بخصوصه الى تلميح ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصته العرب بها واستعمالها حيث أن الأساليب عندهم عبارة عن المنوال الذي يفسج فيه التركيب أو القالب الذي يفرغ فيه . ولا يرجع الى الكلام باعتباره أفادته أصل المعاني الذي هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتباره أفادته كما المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان . ولا باعتباره الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العرض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن صناعة الشعر وهي أنها ترجع الى صورة ذهنية للتركيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصور ينتزعاها الذهن من أعيان التركيب وأشخاصها ، ويصيرها في الخيال كقالب أو المنوال . ثم ينتقى التركيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فیرصها فيه رصا كما يفعل البناء في القالب أو النسيج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التركيب الوافية بمقصود الكلام . ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه . فان لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة فمسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كتول الشاعر : (يادار مية بالعلياء فالسند) ، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف على الطلل كتوله : (فانا نيك من فكري حبيب ومنزل) ، أو بالاستهتام عن الجوانب لمخاطب غير معين كتقول الشاعر ، (ألم تسال فتجيبك الرسوم) ، ومثل تحية المطلوب بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها كتوله : (حى الديار بجانب الغزل) أو بالدعاء لها بالسقيا كتوله :

أسقى طولهم أجش هذيم ومزت عليهم نضرة وتعيم
... وأمثال ذلك . فمن اراد قرض الشعر كان كالبناء أو النسيج والصورة الذهنية المنطبقة في ذهنه كالقالب الذي يبنى فيه أو كالمنوال الذي ينسج عليه ، فان خرج من القالب في ثباته أو عن المنوال في نسجه كان شعرا غامدا » . (٢٩)

وهذا النص يحمل في اعطافه دلالة تاريخية لافتة : في تحديد « المتحول » في تيار الشعر العربي . فاغراض هذا الشعر تكاملت وغدت منوالا ينسج الشاعر المتأخر برده بالنظر الى روائعه والنسج عليهما . وهذا يعني زحزحته المفهوم الاصيل الذي نشأ مع الشعر العربي ، وهو المفهوم الذي يقرن بين الشعر وفيض الشعور . تحول من (طبع) الى (صناعة) تقوم على المطالعة لحواوين الشعراء المتقدمين حيث ينشأ — من خلال الممران والدرية على اساليب صوغ الشعر — قالب او اطار شامل من التراكييب تملا شعاب عقل الشاعر فيفرغ منها صورة الفنية .

وهكذا — وبمرور الزمن — بدأ الشعر العربي يفقد ، الى حد كبير ، عناصره الوجدانية والشعورية التي توارت في استحياء امام الزخارف اللغوية والبديعية .

وامتد ظل هذا المفهوم الذي حدد قسماته الواضحة « ابن خلدون » ليستظل بظله — مع مطلع النهضة واليقظة القومية وما صاحبها من التفات نحو الماضي بحثا عن الذات القومية — ناقد احيائي كبير « حسين المرصفي » (١٨١٥ — ١٨٩٠) وشاعر احيائي كبير « محمود سبأى البارودى » (١٨٢٩ — ١٩٠٤) رائد الشعر العربي الحديث . فهما معا ، شكلا ضفيرة مجدولة ، احيت قيم الشعر العربي في عصور ازدهاره ، مما مهد للمدرسة الايداعية أن توصل الإبحار في نهر الزمن وتعيد للشعر نبضه ولتصور عناق اشواق الانسان ، روح الكون واسراره .

فالمرصفي (١٨١٥ — ١٨٩٠) يسر حذو الحاضر متبعا لمفهوم « ابن خلدون » للشعر . والقارئ لكتاب الوسيلة للمرصفي يدرك بصمات « ابن خلدون » واضحة ولست بسبيل القراءة النقدية للمرصفي في وسيلته لفهم الشعر ، فليس هذا موضعها ، لكن أشير الى اتفاته ، وهو ناقد احيائي كبير ، مع « ابن خلدون » في النظر الى الملكة الشاعرة والعلية الشعرية التي هي — عندهما بمثابة المنوال الذي ينسج منها الشاعر برده او نسج قصيدته . كما يتفق معه في عنصر « الذوق » والذاكرة ، والفهم الثاقب ، والقالب الذي ينسج الشاعر ، ببصيرته موضوعاته الشعرية (راجع الوسيلة الجزء الثاني) .

وحظورة هذا المفهوم تبثت في تأثيره على مفهوم « البارودى » (١٨٣٩ — ١٩٠٤) باعث الشعر العربي ورائده . ومن الاهمية ان اقدم للقارئ المقدمة التي طرح فيها البارودى « مفهومه للشعر » فهي وثيقة نقدية تؤرخ ارهاصات المنحنى التاريخي للمدرسة الاتباعية بريادة البارودى .

يقول البارودى « ان الشعر لمعة خيالية يتالق وميضها في سماوة الفكر ، فتنبعث اشعتها الى صحيفة القلب فيفيض بلالاتها نورا يتصل خطه بأسلة اللسان . فينبعث بالوان من الحكمة ينبجج بها الحالك ، ويهتدى بدليلها السالك » . وآخر الكلام ما ائتلفت الفاظه وائتلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ بعيد المرمى سلبيا من وصمة التكلف ، بريثا من عشوة التعسف غنيا عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد ، فمن آتاه الله منه حظا وكان كريم الشمالك طاهر النفس فقد ملك أمفه

القلوب ونال مودة النفوس وصار بين قومه كالفرسة في الجواد
الادهم ، والبدر في الظلام الابهيم . ولو لم يكن من حسنات الشعر
الحكيم الا تهذيب النفوس وتدريب الافهام وتنبيه الخواطر الى مكارم
الاخلاق لكان قد بلغ الفاية التي ليس وراءها لذى رغبة مسرح ،
وارتبا الصهوة التي ليس دونها لذى همة مطمح ومن عجائبه تنافس
الناس رغبة وتفاير الطباع عليه وصفو الاسماع اليه ، كأنها
هو مخلوق من كل نفس أو مطبوع في كل قلب ، فالك ثرى الامم
على اختلاف السنتهم وتباين اخلاقهم وتعدد مشاربهم لا هجين به عاكفين
عليه لا يخلو منه جبل دون جبل ولا يختص به قبيل دون قبيل ، ولا غرو
فائه معرض الصفات ومتجر الكمالات .

ولقد كتبت في ريعان الفتوة وانفداع القريحة بتيسر القوة الهيج
بسه لهج الحمام بهديله ، وأنس به أنس المعدل بعديله ، لا تزعجا
الى وجه انتويه ، ولا تطلعا الى غنم احتويه ، وانها هي أغراض
حركتى ، وأبهاء جمح بى وغرام سأل على قلبى ، فلم أتالك أن
أهبت ، فحركت به جرسى ، أو هفتت فسريرت به عن نفسى ، كما
قلت :

تكلمت كالماضين قبلى بها جرت به عادة الإنسان أن يتكلما
فلا يعتدنى بالاساءة غافل غلابد لابن الايك أن يترنما (٣٠)
وهذه المقدمة تعكس منحنى الشاعر الاحيائي ، والتفاته نحو الماضى
محتنيا اياه . فهو المثل الاعلى الذى يجسد عصر الازدهار الحضارى ،
والذخيرة التى يتجاوز بها اللحظة الحضارية الهابطة التى يحيها . وما
يهما هنا ، رؤيته للشعر بوصفه عملية عقلية في المقام الاول .
والبارودى غير عن نظرة الشاعر الاحيائي او الابتسامى - بتعبير د .
اسماعيل ادهم .

ولا ننسى مقولة « ابن خلدون » عن الصورة الذهنية المنطبعة في ذهن
الشاعر كالتقاليد الذى يبنى فيه او كالموال الذى ينسج عليه . كما لا ننسى
ما رواه المرصنى في حديثه عن « البارودى » وموقفه من (التراث) :

« ... لما بلغ سن الثمقل وجد من طبعه ميلا الى قراءة الشعر وعمله
فكان يستمع بعض من له دراية ، وهو يقرأ النواوين ، أو تقرأ بمحضرتة ،
حتى تصور في برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ومواقع المروعات منها
والمصوبات والمحفوظات حسب ما تقتضيه المعانى والتعلقات المختلفة ،
فصار يقرأ ولا يكاد يلحن ... ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير
الشعراء من العرب وغيرهم ، حتى حفظ الكثير منها هون كلفة ، واستثبت
جميع معانيها ناقدا شريفا خسيصها ، واقفا على صوابها وخطئها ،
مدركا ما كان ينبغى وفق مفاهيم الكلام وما لا ينبغى ، ثم جاء من صنعة
الشعر باللائق » (الوسيلة الجزء الثانى) .

ويتكامل هذا النص مع النص السابق في الكشف عن مراحل العملية
الشعرية والخلق الشعري التى تعتمد على الفكر ، ثم القلب ، فاللسان .
ويتغير زكى نجيب محمود « ... وهى خطوات لو وضعناها بلغة علم
النفس لقلنا : انها : ادراك ، فوجدان ، فنزوع ، فلذا أخذنا الرجل بنص

عبارته - وأولى لنا أن نفعل - رأينا أن نقطة البدء عنده إذا ما هم بنظم قصيدة من شعره أن ترتسم في ذهنه صورة أنه لا يقول أنه يبدأ بما يرى مباشرة ولا بما يسمع مباشرة بل يبدأ بصورة يتكامل بناؤها في ذهنه أولا ، وسيان بعد ذلك أن تكون الصورة مطابقة لرؤى أو لمسوع أو غير مطابقة » . (٣١)

ان الشعر عند «البارودي» صناعة وليس طبعاً . ويرى د. اسماعيل ادهم أنه : لما كان العرب يعرفون الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى الذي يجري على أساليب العرب ويقصد به الجمال الفني فهذا جعلهم يعتبرون الشعر صناعة تتبع فيها المعاني الاوزان والقوافي ، بيان ذلك عندهم أن الوزن والقافية أصل اداته الشعرية .

على ان الإبداعية قامت قبل كل شيء تحارب مثل هذه الفكرة معتبرة الشعرية الاصل ولها أن تستعين بالاوزان والقوافي أو ما يقوم مقامها لتكون لها تلك النبرات الموسيقية التي تميز الشعر عن بقية ضروب الكلام . وبين هذا التناول للشعر وتناول العرب للشعر يقوم الفرق بين الاتجاه الاتباعي والاتجاه الإبداعي . لأن اعتبار الوزن والقافية أصلاً اداتها الشعرية يجعل البيت وحدة مستقلة في معناها ومعناها مما يحددها وعما قبلها .

وعلى هذا الأساس يمكنك ان تعدل وتبدل في ترتيب أبيات شعراء الاتباعيين بدون ان تخشى أن يؤثر هذا التبديل على معاني القصيدة وأغراضها ، لأن لكل بيت في الشعر العربي وحدته .

وبعكس هذا قيام الاتجاه الإبداعي على أساس ان الشعرية هي الاصل ، وان من ادواتها الوزن والقافية ، لذلك تجد تسلسلاً مقبولاً في الشعر الإبداعي ، أساسه ان الشاعر يعبر عن خواطر متناسقة في ذهنه وعن عاطفة متمشية في صدره ، ومن هنا كانت وحدة القصيدة في شعر الإبداعيين أظهر شيء .

والشعراء الإبداعيون يرون الشعر فناً منبهاً للتصور والحس عن طريق الرمز . وأن الشعر يفترق عن الرسم في أن الرسم عن منبه للتصور والحس عن طريق النظر . وهما يفترقان عن الموسيقى في أنها تنبه للتصور والحس عن طريق السمع . (٣٢)

ويقول عن انسحاب الشاعر أو ارتداده الى «الداخل» ان ينسرب ما يجيش في وجدانه في صورة الفاظ فيتعانق اللفظ والمعنى . اذ أي التعبير عن الشعرية هو كل اغراض الشاعر . ذلك ان الشعرية تستعين بالاوزان او القوافي أو ما يقوم مقامها لتخرج الى العالم الظاهر متميزة بنبرات يتميز بها الشعر عن بقية ضروب الكلام .

فالشاعر حين يستعير الاوزان او القوافي أو ما يقوم مقامها فهو يستعين بها ليؤلف وحدة موسيقية يتمكن أن يصب فيها الخلجات التي تتردد في وجدانه ، وهو حين يصب هذه الخلجات في الالفاظ فانها تتصاعد لتكون وحدة لا يمكن أن تفصل الالفاظ فيها عن الشعور ، والشاعر في ذلك كالموسيقي ، وكما أنه لا يوجد في الموسيقى أنغام في جانب ومعان يعبر

عنها بهذه الانغام في جانب آخر ، بل يوجد هناك فقط صوت تعبيرى .
(واسماعيل ادهم هنا يرتكز على الناقد الانجليزى برادلى) كذلك في
الشعر لا يوجد الفاظ وحدها ومعان وحدها ، انما يوجد الفاظ تعبيرية
عما في وجدان الشاعر ، هي مظهر الشاعرية والشعر نفسه . (٣٣)

اسماعيل ادهم بين المنهج النفسى والمنهج المعتمد على السيرة

الشعر مظهر نفسى لصاحبه :

لما كان الشاعر يستوعب الحياة من طريق وجدانه ، ولما كان
انسحاب ذاتية الشاعر على الحياة ، ومجىء شعره من مخالطة وجدانه
لـ ا ، فان صوره الفنية تستمد خطوطها من نفس الشاعر وطبيعته ،
وبلغة أخرى لما كان الشعر - من حيث الموضوع - قطعة من الحياة
يعرضها لنا الشاعر من خلال مزاجه الخاص ، وهو بما اوتى من مقدرة
على الإبراز والعرض قادر على إثارة احساساتنا ومشاعرنا وينقلنا الى
الجو الذى خلقه في شعره فنشعر وكأننا نحيا فيه ونتحرك . فالعرض
عنده يستمد خطوطه من طبيعة مزاجه وذاتيه التى تائثر بأوضاع المحيط
الطبيعى والبيئة الاجتماعية . فمن هنا اعتبر اسماعيل ادهم الشعر
مظهرا نفسيا يدل على وجهه تفهم الحياة والاحساس بها . (٣٤)

المنهج المعتمد على السيرة

يرتكز اسماعيل ادهم على منهجين يواجه بهما النص بالمنهج النفسى
والمنهج المعتمد على السيرة وكلاهما يبدأ من الذات والى الذات يعود . فهو
في المنهج المعتمد على السيرة يستند الى علاقة الإنسان بالبيئة . فالإنسان
ابن نشأته ووليد بيئته الاولى . لانه من الساعة التى يولد فيها حتى يودع
أيام الطفولة فان افعاله العكسية الاصلية هى التى تستحكم في سلوكه
مستنزلة الاسباب مباشرة من جهازه العصبى ، تلك الافعال - التى كانت
تعرف من قبل بقواسر الطبع واحكام الغريزة - التى تكون مطواعة في
طفولة الإنسان للمؤثرات التى تنطوى عليها بيئة المكتاتبة من الزمان ،
والإنسان يخرج من طفولته تحت تأثير هذه العوامل مصوباً في قالب تتكون
شخصيته استناداً اليه . هذا القالب يكافئ الصالات التى احاطت به
من جهة ، والذوايق المستمدة من جبلته والتى تحركه من جهة أخرى . (٣٥)
وليس من شك ان الإنسان عندما يغير في بيئته فأنما يغير هو نفسه أيضاً .
يفسر ويتغير في آن .

وذكر اسماعيل ادهم في ارتكازه على البيئة انما يحفل بما تتأثر به
الشخصية بالمحيط الاجتماعى . ومثل هذا التفكير يبد الناقد بتكاة مليحة
تساعده على تفهم عصر الشخصية الادبية التى يواجهها بالتحليل والنقد ،
اذ يرتكز هذا المنهج على قواعد وأصول تمضى بنا الى أغوار النفس
البشرية وتجعلنا على اتصال بنهر المعانى والافكار ، وكيف تتدفق في أطوار
النفس البشرية .

هذا المنهج في البحث هو الذى يقتضيه منطق الابور . واذن — فيما يرى اسماعيل ادهم — لا وجه للاعتراض عليه — كما يفعل البعض — بأنه يقتل النقد الفنى . لان الآثار الادبية والفنية ، وان كانت تنعكس فيها ظلال روح العصر ، فهي نتيجة للمقدمات الخفية التى تفاعلت في أطواء النفس حينما حتى برزت ، واذا تكون مهمة النقد الكشف عنها في اصولها ومقدماتها . وليس معنى هذا أن يكون درس الابدع نسبياً للأسباب التى تتمخض عنه ، لانه لا يعنى اغفال شأن الاعتبارات الفنية . فمثل هذا التفكير لا يؤدي الى رفض ما هو مجرد واحلال كل ما هو نسبى ، وانما هو يعمل للكشف عن الاسس النسبية التى يتقوم بها هذا المجرى المنتزع من اعيان الاشياء النسبية في صورها المختلفة واشكالها المتباينة . والواقع انه ليس هنالك في الحقيقة . ما هو مجرد ، وانما كل ما هنالك تحول دائم وضرورة متواصلة وتعاقب لا نهائية له من الفعل ورد الفعل ، نأخذ الاوضاع النسبية منها الاشياء ، ثم تراجع القسط المشترك منها ، وهو المجرى المنتزع من اعيان متباينة الاوضاع . (٣٦)

ويخلص د. اسماعيل من هذه الصفات المجدولة من المنهج النفسى والمنهج المعتد على السيرة (البيوجرافى) ، بنظرة شاملة ينظر من خلالها متأهلاً في المنحنى الشخصى (النفسى) والاجتماعى للشخصية الادبية . وتأثير ذلك مجتمعاً في الاثر الفنى (القصيدة) ويطبق هذين المنهجين على اعلام الشعر العربى المعاصر الزهاوى ، وخلييل مطران ، وأبو شادى ، وميخائيل نعيمة والشاعر التركى عبد الحق حابى .

ود. اسماعيل ادهم يحرص على أن يفصح عن التأثير والتأثر المتبادل بين البيئة والشخصية في رحلتها في هذا الكون ، وهى مشدودة بين الفريا ، والثرى ، تسبح في نهر الزمن وقد رفعت (شعار) التجديد مرتكزة (شراع) التراث .

واكتفى بالوقوف أمام نماذج من نقده التطبيقى ليتعرف القارىء على منهج اسماعيل ادهم في مواجهة النص النقدى وفي صلة النص بالمبدع .

على هذا النحو يستهل د. اسماعيل ادهم دراسته عن الخليل :

« عاش الخليل أيام طفولته الاولى مفصلاً بحركاته وأعماله عن مزاج عصبي أصيل وطبيعة ذات حيوية زائدة ومشاعر متقدة واحساسات زاهرة . وكان مظهر هذا المزاج وهذه الطبيعة من الطفل تشاط متصل عجيب وحركته متصلة الحركات . ومع كل هذا النشاط والحركة اللذين يبسود بهما الطفل لم يكن محيطه الاجتماعى العائلى ليتداخل في نشاطه تداخلاً مباشراً . ولهذا كانت حركات الطفل حرة ، يقوم بها عن دافع نفسى داخلى » . (٣٧)

ويقف أمام تأثير صفة « المعاونة والمراجعة » التى تتميز بها شخصية « خليل مطران » من حيث تأثيرها النفسى في دفعة نحو المراجعة لقصائده وتجاربته الابداعية ومعلومة تنقيحها .

وعند « ميخائيل نعيمة » يقف أمام (التحول النفسي) المرتكز على ما طرأ على شخصية الشاعر في مرحلة المراهقة . « نجح نعيمة في مراهقته أن يتحول بالفريزة الجنسية من نبضاتها الأولى التي أحسها في أميائه إلى حافز له بالاجتهاد والعمل ينسج معه ويفعل النبضة التي تنبض إلى أميائه . وهكذا كانت تقسرب نبضات نعيمة الشهوانية نتيجة للكبت في مسالك ومسارب دقيقة نفسية معقدة أثناء مضيقها خلال نفسه ، حتى تفقد أصلها الشهوي وتنتهي بصورة من التعلق بالآداب ومظاهر الفنون » . (٣٩)

ويرى أن الصراع بين (المثال) و (الواقع) في أدب ميخائيل نعيمة إنما يرد في أصله النفسي إلى الصراع الداخلي في نفس نعيمة « و الصراع عند نعيمة باطني ونشذان الطمأنينة في الانسجام بين الواقع والمثال ، بين الحياة ونفسه — علة الانقسام في نفس نعيمة » . (٤٠)

ويغرض لاثر الأدب الروسي على نفسية « نعيمة » : « وقد تأثر نعيمة بهذه الروح ، لأنها تعضد طبيعته وتأثر بجانبها بخاصة البحث في مخايب النفس ومطاوليها ، ولاشك أن هذا كان نتيجة لما فيه من روح الانعزال والتأمل الباطني ، وكان هذا يعكس على أسلوبه حين الكتابة الاطناب وكثرة التفاصيل والالاحاح في الوصف . وقد اجتمعت هذه الظروف كلها في نعيمة لتؤله فيما بعد — ليقوم بدور تاريخ الأدب العربي الحديث (مجلة الحديث) .

وعلى هذا النحو يضيء د. اسماعيل أدهم في تحليل شائق لشاعرية كوكبه من الشعراء العرب المعاصرين وفي لفة أقسرب إلى الدقة العلمية منها إلى اللغة الأدبية المشحونة بالعواطف والظلال .

وما اردت بهذه المقدمة دراسة نقدية لمنهج اسماعيل أدهم ودوره في النقد المعاصر ، وإنما هي وقفة متأملة بين ازاهير متناثرة في الدوريات ، حاولت أن أضربها في باقة وأقدمها لك — أيها القارئ العزيز — علنا ننتسم عبرها واعدنا أن تكون هذه البائقة — وهي لا تعدو كونها قراءة أولية — من ازاهير اسماعيل أدهم دعوة لأن نحيا بعمق في حقيقته الموحشة وسط غلبة النسيان .

هواشئ :

- (١) نشرت مجلة (الشرق Orient) السوفيتية باللغة الفرنسية في المجلد XXXVII ص ٣١١ — سؤال عن تاريخ حياة أعضاء أكاديمية العلوم السوفيتية الشرقيين ، نشرت المجلة ملخصا عن حياة كل عضو في بضعة عشر سطرا كان من ضمنها ما كتبه عن (٢) ما قدم بلل حسين جاهد بك T.A. Edhen الكاتب التركي المشهور كتاب (تاريخ الاسلام — Islam Tarihi (٣) ما نشرته جريدة (البلاغ) المصرية بناء على تحريات الحكومة المصرية في العدد الذي صدر يوم ١٧ أبريل سنة ١٩٣٦ ، وقد جاء فيها شيء غير يسير عن سيرة حياته .

- (٤) مانشر في (اعمال اكاڤيمية العلوم الروسية السوفيتية —
ص ١١٥ — ١١٦ ، عن سنة ١٩٣٥ عند انتخابه عضوا بالاكاديمية .
- (٥) ما قدم به نقد لكتاب الدكتور محمد حسين هيكلك عن
من (حياة محمد) في مجلة المستشرقين الالمانيين
Proceedings of the Russian Soviet Academy for Science
- عدد مايو ويونيه سنة ١٩٣٥ م . بقلم المستشرق أ.و. و. كنفجهام
(٦) ما كتبه مارسلك جروسمان Marcel Grossmann عضو الاكاديمية
البروسية وزميل اينشتين في مجلة (مذكرات اكاڤيمية العلوم البروسية)
تحت عنوان « اعتراضات على نظرية النسبية وأجوبة عليها » ص ٢٦١ —
٢٦٤ ، سنة ١٩٣٥ .
- (٧) الترجمة الانجليزية في مجلة (المباحث الحديثة) بقلم الاستاذ
الدكتور تشارلس جيمر بارسون لقال للدكتور ادهم عن استخلاص قوانين
الجال الكهربائي نظريا وتطبيقيا من المولد الكهربائي :
(٨) ما كتبه آدم أنجر سباخ Adam Angersbach في (مجلة
المباحث البروسية للرياضيات) Jahresbericht d. preuss. Mathematik
ervereinigung — ص ٧٥ — ٨٨ من المجلد ٣٨ سنة ١٩٣٥
- تحت عنوان « الفعل الألكترو مقناطيسى » (الكهروطيسى) .
- (٩) مقال الميكانيكا الحديثة الدكتور ادهم « للاستاذ الدكتور
جيمر بارسون بارسون عضو الجمعية الملكية للميكانيكا في انجلترا في
(نيتشر الانجليزية سنة ١٩٣٥ ، ص ٣١٤ — ٣٣٣ .
- (١٠) ما نشره دى دوندر ترجمة لقال الاستاذ الدكتور ماكس بورن
عن الميكانيكا الحديثة في « مذكرات معهد العلوم والطبيعات) في نيوشاتل
بعبد ديسبر سنة ١٩٣٥
- (١١) ما كتبه عنه المستشرق بارثولد W. Barthold عضو « اكاڤيمية
لينفراڤ العلمية) في مجلة (المباحث الشرقية)
- في المجلد ١٢ ص ١٠١٨ — ١٠٣٦ ، سنة ١٩٣٥ .
- الدراسات الاسلاميه (بموسكو ورئيس البعثات الارتياڤية للجوف في شبه
(١٢) ما كتبه عنه المستشرق كزيميرسكى Kizmirski مدير معهد
جزيرة العرب في مجلة المعهد المجلد CXXIX (١) ص ٢٩ — ٣٣ ، سنة ١٩٣٦
- (١٣) ما كتبه عنه شقيقه ابراهيم ادهم ، المجلة الجديدة ، ديسبر
١٩٤٠ ، ص ٤١ — ٤٦ .
- (١٤) التركي ، الاعلام ا م ١٠ ، ص ٣١٠ .
- (١٥) الأريڤدى ، تاج العروس ، مجلد ٣ ، ص ٣٠١ .
- (١٦) الاتعالم : ١٠٩ .
- (١٧) الامام ، ابريل ١٩٣٧ — ١٣١ .
- (١٨) المتكلف ، يناير ١٩٣٩ — ٥٥ .
- (١٩) نفسه .
- (٢٠) محمود الربيعى ، في نقد الشعر (القاهرة) ، دار المعارف ،
١٩٧٧ ، ص ٨٧ ، ٩٢ ، ٩٣ .
- (٢١) مقدمة وحى الاربعين ، ٦ .
- (٢٢) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى ، دار نهضة مصر ،
١٩٨١ — ٤٣ .

- (٢٣) ثورة الادب ، النهضة ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ .
 (٢٤) نفسه ، ٦٤ ، ٦٦ .
 (٢٥) تراجم مصرية وغربية ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ٢٦٣ - ٢٦٤ .
 (٢٦) محمود الربيعي ، مرجع سابق .
 (٢٧) زكى نجيب محمود ، قشور ولباب ، (دار الشروق ، ١٩٨١)
 ص ٢٦ وما يلي .
 (٢٨) المقتطف ، يناير ١٩٣٩ - ٥٥ .
 (٢٩) ابن خلدون ، المقدمة ، ط ٥ ، استانبول ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ .
 (٣٠) مقدمة دوان البارودي - راجع مقدمة ديوان شوقي
 وديوان حافظ .
 (٣١) زكى نجيب محمود ، مع الشعراء ، « الطبعة الثانية ، دار
 الشروق ، ١٩٨٠ ص ١٨٠ .
 ولا توافق على تعليق د. شوقي ضيف لشعر البارودي بأنه شعر
 الطبع ، راجع البارودي رائد الشعر الحديث ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص
 ١٠١ وما يلي .
 (٣٢) خليل مطران ، المجلة المصرية ، السنة الثانية ، ج ١ ، يونيو
 ١٩٠١ ، ص ١٢ .
 (٣٣) المقتطف ، يناير ١٩٣٩ ، ص ٥٧ .
 (٣٤) نفسه ، ص ٥٥ .
 (٣٥) نفسه أبريل
 وانظر مجلة الامام حيث يطبق ادهم المنهج المعتد على السيرة
 « البيوجرافى » مارس ١٩٣٧ ، ص ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ .
 (٣٧) المقتطف ، يونيو ٣٩ ، ٨٦ وما يلي .
 وراجع المقتطف عدد نوفمبر ١٩٣٣ ، الصفحات ٤٦٧ وما يلي .
 لتعرف على تحليل ادهم لشخصية مطران وانعكاساتها في اعماله الابداعية
 (٣٨) المقتطف ، يوليو ١٩٣٩ ، الصفحات ٢١١ وما يلي .
 والمقتطف ، أغسطس ١٩٣٩ ، ص ٣١٧ .
 (٣٩) الحديث ، ١٩٤٠ ، ص ٨٦ .
 (٤٠) نفسه .

✽ الدكتور احمد ابراهيم الهوارى .

يعمل استاذاً مساعداً للتدريس في كلية الاداب بجامعة الزقازيق .
 حاصل على الدكتوراة من كلية الاداب بجامعة القاهرة برسالة موضوعها
 البطل في الرواية .

النمطى والجمالى فى كلاسيكيات الماركسية

د. لطيفة الزيات

بدأت هذه الدراسة كمقدمة لاختارات من ماركس وانجلز تضع الفن فى الاطار الفلسفى والمعرفى للمادية التاريخية الجدلية ، تمت بترجمتها عن الانجليزية ، ولم يتح لى نشرها حتى اليوم .

وجدت المقدمة تتسع الى ما لا حد ، ووجدت نفسى ، كمتخصصة فى النقد الادبى اضيق بالتفاصيل المعروفة لنشأة الاكبر وتطوره ، وعلاقة البنية التحتية بالبنية الفوقية ، والرؤية السوقية ، والصحيحة لهذه العلاقة ، وأسعى الى المزيد من التحديد والتركيز على كيفية تصور ماركس وانجلز لطبيعة العمل الفنى ، ومدى علاقة هذا العمل بالواقع ، ونوعية المعرفة التى تخرج بها منه ، وبعد جهد وجدت فى العلاقة ما بين النمطى والجمالى الجزئية التى تحمل بذور الكل ، والتى تتيح لى التركيز على النقاط التى شئت تبينها . وتأتى ادراج هذه الجزئية فى الاطار الفلسفى والمعرفى الذى تكتسب فى ظله المعنى .

وتتقسم الدراسة الى اقسام ثلاثة ، يتناول الاول النمطى والجمالى فى ظل المادية التاريخية ، والثانى فى ظل الجدليات ونظرية المعرفة الجدلية ، ويخلص الثالث بالنتائج ، مع الاقرار بان التقسيم يستهدف التبسيط ويحاول ما امكن عدم الاخلال بارتباط لا ينفصم ما بين المادية التاريخية ونظرية معرفتها الجدلية .

ولم أبدا هذه الدراسة من فراغ ، بل اعتمدت على انجازات النقد الماركسى المعاصر عامة ، وعلى انجازات جورج لوكاش خاصة ، الذى توصل دون غيره الى نظام جمالى متكامل ، يحتمل الاختلاف ، وان لم يحتمل الاهمال .

ورغم هذا الاعتقاد ، وربما بسببه ، كان لى فى هذه الدراسة نصيبى من الاجتهاد ، الذى يتجاوز تحليل النصوص ، والربط والتحليل والاستنتاج ، الى مساهمة متواضعة فى بعض النقاط يتصل أبرزها بتفسير اختلاف نوعية المعرفة التى نخرج بها من العمل الفنى ، وبتفضيل كل من **ماركس** و**انجلز** للأسلوب الرمزي على الأسلوب الدلالي .

- ١ -

يستخدم كل من **ماركس** و**انجلز** تعبير « الواقعية » كميّار للصلاحيّة فى تقسيم العمل الفنى . غير أن تعبير **الواقعية** فى ظل هذا الاستخدام يتسع ليعطى تاريخ الفن الانسانى مكتملا ، باستثناء بعض الاتجاهات التى تمثل ارتدادا فى هذا التاريخ الفنى ، وبالتالي ارتدادا عن الواقعية كفن القرون الوسطى المبني على الدلالة ، وفن بعض ممثلى الكلاسيكية فى القرنين السابع والثامن عشر ، وبعض ممثلى الرومانسية الألمانية فى القرن التاسع عشر . وتعبير **الواقعية** فى كلاسيكيات الماركسية يتسع ليشمل فيها يشمل الادب الاغريقى وعظماء ممثليه مثل **هوميروس** و**اسكليس** و**سوفوكليس** ، وادب عصر النهضة وعظماء ممثليه مثل **شكسبير** و**دانتي** و**سرفانتس** ، وادب القرن التاسع عشر الواقعى وعظماء ممثليه مثل **بلزاك** و**ديكنز** و**تولستوى** و**ابسن** .

واصطلاح **الواقعية** لا يشير عند **ماركس** و**انجلز** ، كما يشير عادة عند الجماليين البرجوازيين ، الى أسلوب واحد بين العديد من الأساليب الفنية ، بل يتسع لكافة الأساليب . و**ماركس** يحتوى بحكايات **هوفمان** و**بلزاك** المبنية على الفانتازيا بمدى ما يحتوى **بالكو** **يديا** **الانسانية** **لبلزاك** التى تمثل قمة ما تواضعنا على تسميته بالأسلوب الواقعى فى القرن التاسع عشر ، وهو يدرج **شكسبير** وأسلوبه ، الذى تواضعنا على تسميته بالأسلوب الرومانسى ، فى نفس اطار الواقعية الذى يدرج فيه **بلزاك** و**ديكنز** و**تولستوى** . وكل ما هو من اصيل يندرج عند **ماركس** و**انجلز** فى اطار **الواقعية** ، وخاصة فى مجال الرواية والدراما .

واصطلاح **الواقعية** فى كلاسيكيات الماركسية يشير الى ابعاد ثلاثة تضح فى فكرة **الكلية** ، و**النمط** من خلال **الفن** الذى هو نوعية خاصة من نوعيات الجمال . والبعد الأول وهو **الكلية** يشير الى الواقع الموضوعى التاريخى الاجتماعى الذى يستمد منه العمل الفنى مادته ، ويشير فى ذات الوقت الى العمل الفنى ، اذ أن كل عمل فنى **كلية** . أما البعد الثانى والثالث فيندرجان فى نطاق الفن فحسب ، فالفن اذ يعمل فى مجال **الخاص** يخلق **النمط** مضافا على العمل الفنى صفة **الكلية** ، أى صفة **العالم** المستقل المتكامل الذى يشر المتعة الجمالية وينفرد بها عن جميع اشكال الوعى من جانب ، ويقدم من جانب آخر معرفة فريدة .

لا ينفرد العمل الفنى بتقديم المعرفة ، ولا يستهدف حتى تقديمها ، ومع ذلك فالمعرفة التى يقدمها لنس العمل الفنى عن الواقع الموضوعى معرفة فريدة تختلف عن غيرها من ألوان المعرفة ، وهى معرفة أكثر دلالة

وصدقا وعمقا وكبالا . وهذه هى الحقيقة التى يكررها كل من ماركس وانجلز فى أكثر من مجال .

فى معرض الحديث عن الفن الروائى فى انجلترا فى القرن التاسع عشر يقول **ماركس** « يكشف التصوير البليغ والحق للذنب الذى تقدمه المدرسة المعاصرة للامعة للروائيين فى انجلترا ، عن حقائق سياسية واجتماعية أكثر بكثير من تلك التى توصل اليها كل السياسيين المحترفين والدعاة والمبشرون مجتمعين » . ويقرر **انجلز** أن **الكوميديا الانسانية لبلزاك** أمدته بمعرفة ، بالكلية الاجتماعية التاريخية التى تعرض لها ، أعبق بكثير من تلك التى استمدتها من « كل مؤرخى الفترة المحترفين من الاقتصاديين وعلماء الاحصاء مجتمعين » .

والمعرفة الدالة والفريدة التى نخرج بها من الفن معرفة تنبع من طبيعة العمل الفنى **ككلية** مستقلة ومتكاملة تتوصل الى **التنهطى** من خلال الحركة فى المجال الذى تنفرد به وهو **مجال الخاص** ، والعمل الفنى فى هذا الاطار هو **عرض نهطى** ، أو رمزى يستثير الواقع الموضوعى فى كليته استثارة دالة وموحية .

الانسان ، وفقا ل**ماركس** قادر على أن يخلق وفقا لقوانين الجمال ، والعمل الفنى الذى يخلقه وفقا لهذه القوانين **كلية** ، أى عالم متكامل قائم بذاته ، له مجاله الخاص به ، وقوانينه الخاصة به التى تصهره فى وحدة تستقل به عما هو خارج عنه . و « ليست الكروم المرسومة بالزيت رموزا لكروم حقيقية ، هى مجرد كروم وهمية » ، كما يقول ماركس .

وتشكل هذه **الكلية** للعمل الفنى **عالما وهميا** ، قائما بذاته ، ومستقلا عما عداه ، تندرج جزئياته فى كلية ، وتعميمات الكلية تسرى فى كل جزئية من جزئياتها ، وكل جزئية تحمل بذور الكلية ، والكلية التى هى هذا العالم الوهمى المخلق أكبر من مجموع جزئياتها .

ويهدى ما تستقل **كلية** العمل الفنى عما هو خارج عنها ، مهدى ما تستثير الواقع الموضوعى الذى تعرض له استثارة دالة وموحية ، و**كلية** العمل الفنى الوهمية تعنى فيها اندراج جزئياته فى كليته اندراجا كليا يطيح بالعلاقة بين الدال والمحلول . ودون هذا الاندراج يستحيل خلق العالم الوهمى الذى يستثير ، فى كلية ، الواقع الموضوعى ، ويستحيل خلق عنصر الإيهام الذى جعل هذه الاستثارة أمرا ممكنا .

وأذا ما انفصلت جزئية من جزئيات العمل الفنى عن كليته ، مشيرة إشارة مباشرة الى جزئية من جزئيات الواقع الموضوعى ، فقدت **الكلية** طابعها الوهمى ، وفقدت بالتالى عنصر الإيهام والقدرة على استثارة الواقع الموضوعى .

ترتبط **كلية** العمل الفنى مع **التنهط** فى وحدة لا تنفصم فى جبهات كلاسيكيات الماركسية . والمجال **الخاص** الذى يخلق **التنهط** هو الجوهر البنائى فى هذه الجبهات .

يعرف **انجلز الواقعية** على أنها « التصوير الصادق لشخصيات نمطية في ظل أوضاع نمطية ... » . ولو تعمنا في العبارة لوجدنا أنها في الواقع لا تقدم تعريفا للواقعية ، وإنما تقدم تعريفا للعمل الفني الأصيل من وجهة نظر المادية الجدلية . وينقسم هذا التعريف الى شطرين ، يشير أولهما الى الواقع الموضوعي ، او الى **الكلية** التاريخية الاجتماعية التي يستمد منها العمل الفني مادته الخام ، والى طبيعة رؤية الفنان لهذه الكلية وتصويرها . وعبارة « التصوير الصادق » ، كما يستخدمها **انجلز** ، شأنها شأن عبارة « التصوير الحى والبليغ للعالم » التي يستخدمها **ماركس** في إطار آخر ، عبارة تبدو مطاطة مستهلكة . فكل كاتب ، ايا كان منطلقه وأيا كانت طبيعته رؤيته للحقيقة الموضوعية ، يتوهم أنه يصور الواقع تصويرا صادقا وحيا وبليغا . غير أن هذه العبارة المستهلكة والمطاطة تكتسب تحديدا جديدا وواضحا في ظل المنطلق الفلسفي للمادية التاريخية ، والمنهج الجدلي الذي تعتمده ، ونظرية المعرفة التي تصدر عنها .

وإذا ما انتقلنا الى الشطر الثاني من تعريف **انجلز** للواقعية كتصوير صادق لشخصيات **نمطية** في **أوضاع نمطية** لتبين أن العبارة في مجملها تشير الى العمل الفني وقد اكتمل ، أى الى **كلية** العمل الفني وقد خرجت الى حيز الوجود كهذا العالم الوهمي المستقل القائم بذاته .

وعبارة « شخصيات نمطية في أوضاع نمطية » تشير الى **المضنون** وقد انتقل من مستوى **الحياة** الى مستوى **الفن** ، أى الى **المضنون** وقد سرى فيه شكله ، **والشكل** وقد سرى فيه **مضمونه** في تلك الوحدة الفنية التي لا تنقسم . **والشكل** الذي ينبع من **المضنون** والذي يملئه هذا المضنون هو في نهاية المطاف الذي يخلق استقلالية الفن ، او هو الذي يخلق هذه الكلية **الفنية** المستقلة **والشكل** بهذا المعنى وهو الذي يخلق **النمط** ، ويحول العمل الفني الى عرض نمطي ، رمزي وتمثيلي .

والنمط لا يتوفر الا في **العمل الفني** ، وما من شخصيات نمطية في الحياة ، وما من أوضاع نمطية في الحياة ، كما سنتبين ذلك .

وسأعرض لتضمنات هذا التعريف للعمل الفني الذي يقدمه **انجلز** ، ويقره **ماركس** في أكثر من مجال ، في ظل المنهج المادى التاريخى الجدلي ، مشيرة من حين الى حين الى بعض النقاط التطبيقية التي يثيرها كل من **ماركس** و**انجلز** حول **النمط** في الفن .

ترى الماركسية في الوجود عملية تاريخية ديناميكية دائبة الحركة والتغير ، ومفهوم الماركسية للتغير والحركة مفهوم مادى جدلي يقوم على الاقرار بأن التغير ، كليا كان او كينيا يشكل دائما تطورا ، وأن التغير الذي يقوم دائما وأبدا على صراع الاضداد في ظل وحدة لا تلبث أن تنكسر ، يتخض دائما من تطور . ومن ثم يركز هذا المفهوم المادى التاريخى الجدلي على التعرف على المصادر الذاتية للحركة ودوافعها . ويختلف هذا المفهوم ، بالطبع عن المفهوم المثالى الذي يرى في التغير التاريخى تكرارا يبدأ من حيث ينتهى ، يأخذ مساره شكل الدوائر زيادة ونقصانا ، ومن ثم

يهمل هذا المفهوم المثالي دراسة مصادر الحركة ودوافعها ، أو ينسبها الى قوى خارجة عن مقومات هذه الحركة ، غيبية كانت هذه القوى ، أم غير غيبية .

والتطور في المفهوم المادي الجدلي هو صراع الأضداد في ظل وحدة ، أو كلية تاريخية اجتماعية ، هي وحدة عابرة ونسبية لا تلبث أن تنسح المجال لوحدة جديدة ، أو كلية جديدة ، تتضمن بدورها امكانيات تبادل المواقع بين الأضداد .

ومفهوم الكلية مفهوم أساسي في المادية الجدلية لا يتأتى بدوره فهم أي جانب من جوانبها .

يشكل كل مجتمع من المجتمعات **كلية** اجتماعية تاريخية تضم كل ظواهر هذا المجتمع ، مادية كانت هذه الظواهر أم معنوية ، موضوعية كانت أم ذاتية طبيعية كانت أم انسانية ، خارجية كانت أم داخلية . وكل مجتمع من المجتمعات يشكل في فترة من فترات تطوره التاريخي كلية مركبة ومعقدة . وتتكون هذه **الكلية** أولا من كليات جزئية مركبة ومعقدة بدورها ، وتتكون هذه **الكلية** ثانيا من محصلة التفاعل القائم على الوحدة والتضاد ما بين هذه الجزئيات بعضها والبعض من ناحية ، وهذه **الجزئيات** جميعها **والكل** من ناحية ثانية . **والكل** هو محصلة التطور التاريخي لهذا المجتمع أو لهذه الكلية التاريخية الاجتماعية .

والكلية الاجتماعية التاريخية تشمل فيما تشمل القاعدة المادية والقوى المنتجة ، وعلاقات الانتاج ومحصلتها ونقطة التطور التاريخي التي توصلت اليها . وتشمل هذه **الكلية** أيضا العلاقات الاجتماعية والسياسية والقانونية ، وأشكال الوعي المختلفة بما فيها الفن والعلم والدين والفلسفة ، والوسائط التي تربط بين هذه الكليات الجزئية كالفاهيم والتصورات السائدة ، المتوارثة منها والمكتسبة ، والإعراف والتقاليد والقيم الروحية والدينية ، وكل المؤسسات الانسانية على اطلاقها . **والكلية الاجتماعية** التاريخية تشمل فيما تشمل كل هذه الأشياء مجتمعة متفاعلة بعضها مع البعض تفاعلا جدليا ، في صراع يقوم على أساس التضاد ، وفي ظل **الوحدة** التي يفرضها وجود الكلية الاجتماعية التاريخية ، وهذا الصراع يستند فيما يستند ، على سلسلة من العلاقات الثنائية الجدلية بين الذات والموضوع ، الانسان وواقعته المادي ، الحرية والضرورة ، الخاص والعام ، الجسد والمجرد ، الممارسة والتأمل ، المعلول والعللة ، النسبي والمطلق .. الى ما لا نهائية من الثنائيات . وبفضل هذا الصراع الجدلي يتبادل طرفا الصراع **المواقع** ، والعللة هنا تصبح معلولا هناك ، والمعلول هناك عللة هنا ، وهكذا في حركة دائبة لا تضد .

وفي ظل هذا المفهوم **للكلية التاريخية الاجتماعية** ، يتحتم إيجاد نقطة ارتكاز ، أو محور تتحلق حوله هذه المؤسسات الانسانية اللانهائية ، أو هذا الخضم من الكليات الجزئية المندرجة في مستويات لا نهائية ، والمتفاعلة هذا التفاعل الجدلي المتباين الاتجاهات والمتعدد الأوجه . ولا بد أن تكن نقطة الارتكاز هذه في حياة الانسان العبلية ، في ممارسته اليومية ، أو في

عمله الهادف الذى يشكل جوهره . ومن ثم يتأتى أن تكون علاقات الإنتاج هى نقطة الارتكاز ، أو المحور الذى يتخلق حوله هذا الخصم الهائل من الكليات الجزئية التى يتشكل من مجموعها المجتمع أو الكلية التاريخية الاجتماعية .

والمادية التاريخية الجدلية إذ تدرج الاقتصاد كمحور للكلية الاجتماعية التاريخية وكنقطة الارتكاز فيها ، لا تدرجه فى تمييزه ، كما يندرج فى ظل النظام الرأسمالى . ففى ظل النظام الرأسمالى تبدو علاقات الإنتاج الاجتماعية كما لو كانت خصائص للسلسلة ، وتبدو علاقات الناس فى الإنتاج كما لو كانت علاقات بين أشياء . أما المادية التاريخية الجدلية فتحصر الاقتصاد من طابع التمييزية ، وترجعه الى جوهره الحقيقى كأساس للحياة الاجتماعية للناس : كعلاقات اجتماعية بين الناس بعضهم البعض ، وبين الناس والطبيعة .

لحظة ترتكز الكلية التاريخية الاجتماعية على محور هو العمل الهادف للإنسان ، وهو علاقات الإنتاج التى يدخل الناس أطرافا فيها ، يتأتى نقل مركز الثقل من المستوى المجرد الى مستوى الأسس الواقعية الاجتماعية للوجود ، ويتأتى التزاوج بين النظرى والعملى ، بين التأمل والممارسة ، بين الذاتى والموضوعى ، بين الإنسان وواقعته . وفى ظل هذا التزاوج يصبح من الطبيعى ادراج كل ألوان المعرفة وكل أشكال الوعى الإنسانى فى وحدة جدلية .

وفى النظام الفلسفى للمادية الجدلية التاريخية تدرج كل أشكال الوعى ، ووسائلها المشروطة تاريخيا واجتماعيا فى كليتها التاريخية الاجتماعية ، تتبع من نفس المورد ، وتصب فى ذات المورد . وفى نظام هيجل الفلسفى تبقى أشكال الوعى ، ووسائلها من مفهومات وتصورات منزلة عن العملية التاريخية الحقيقية ، يبقى كل منها كجزيرة منزلة ، يكتسب صفة الاستقلال ، كما لو كان بشكل ماهيات ثابتة وخلادة ومطلقة . ويأتى هذا الخلل فى نظام هيجل الفلسفى نتيجة للفصل العسفى ما بين التأمل والممارسة ، ما بين العمل ذهنى والعمل اليدوى ، ما بين أشكال الوعى الإنسانى ، والواقع الفعلى للإنسان الذى تتبع منه أشكال الوعى وتصب فيه .

ترد فروع المعرفة وأشكال الوعى الإنسانى ، بما فيها الفن الى عملية التطور التاريخى ، وهى تعتمد من حيث نشأتها وخط تطورها ونموها ، على هذه العملية . وما من مسارات لنشأة فروع المعرفة وأشكال الوعى الإنسانى مستقلة استقلالاً كاملاً عن عملية التطور التاريخى ، ولا يعنى هذا الارتباط مجال التطابق بين تاريخ كل فرع من فروع المعرفة وكل لون من ألوان الوعى الإنسانى ، والآخر ، ولا يعنى أيضاً وجود تطابق بين تاريخ كل منها وعملية التطور التاريخى . وبهذا المعنى فتاريخ الفن ، على وجه المثال ، يتمتع باستقلالية ما ، ولا يتمتع باستقلالية كاملة عن عملية التطور التاريخى ، وقد يسبق تطور الفن تطور الكلية التاريخية الاجتماعية التى ينبع منها ، وقد يتخلف عنها . وتطور الكلية التاريخية الاجتماعية الى كلية أكثر تقدماً ، لا يعنى بالضرورة تفراً مطابقاً وإكبا فى الفن ، فقد

يستغرق الفن وقتا أطول ليلحق بالكلية الجديدة ، وان لحق بها في نهاية المطاف .

وانعدام التطابق مبدأ أساسى من مبادئ المسادية التاريخية لا يتأتى بدون فهم الارتباط العضوى بين فروع المعرفة وأشكال الوعى الإنسانية من ناحية ، وبين التطور التاريخى من ناحية ثانية ، ولا يتأتى دون فهم تاريخية المعرفة التى تقدمها فروع المعرفة وأشكال الوعى الإنسانى ، تلك المعرفة المحكومة بجدلية المطلق والنسبى .

تكتسب فروع المعرفة وأشكال الوعى الإنسانى ، بما فيها الفن ، طبيعة المعرفة التى تقدمها من طبيعة **الكلية التاريخية الاجتماعية** التى تتبع منها وتصب فيها ، والكلية التاريخية الاجتماعى تصور تاريخى مبنى على **جدلية المطلق والنسبى** . ومن ثم فالمعرفة التى تقدمها لنا أشكال الوعى وفروع المعرفة هى معرفة محكومة بجدلية المطلق والنسبى .

والكلية التاريخية الاجتماعية كلية مطلقة من حيث توجد كلية لها طابعها الكلى ، ومن حيث توجد كحلقة من حلقات التطور التاريخى . وهى نسبية من حيث تؤثر وتتأثر بطبيعة الكليات التى تندرج فى إطارها فى ظل العملية الكلية لعملية التطور ، ومن حيث تخضع لكليات أعلى وأكثر تركيبا ، وهى نسبية من حيث تحد بحدود فترة تاريخية محدودة لا تلبث بعدها أن تفقد طابعها **الكلية الكلية** ، مفسحة الطريق لكلية تاريخية اجتماعية جديدة ، هى بدورها وحدة للمتناقضات المتفاعلة .

وهذا التصور للكلية التاريخية الاجتماعية كلية محكومة بجدلية المطلق والنسبى ، لا يعنى فلسفيا مبنى النسبى ، فالمسادية الجدلية لا تضع النسبى تجاه المطلق وجها لوجه كمتقيضين لها بلتقيان ، وهى تؤمن بأن كل حقيقة مطلقة تنطوى على نسبية تصل ما بينها وما بين المكان والزمان والأوضاع التاريخية الاجتماعية المحددة لهذا المكان والزمان ، وكل حقيقة نسبية ، فى هذا الإطار تتبعت بصلاحية مطلقة طالما تناول ما أمكن الاقتراب من الحقيقة يقول **لينين** :

« فى الجدلية (الموضوعية) نجد أن الفارق بين النسبى والمطلق هو فى حد ذاته فارق نسبى . ووفقا للجدلية الموضوعية نجد المطلق فى النسبى . أما من وجهة نظر الذاتية والسوفسطائية فالنسبى يبقى مجرد نسبى مستبعدا للمطلق » .

وكل ألوان المعرفة ، وكل أشكال الوعى الإنسانى ، بما فيها الفن ، تحاول أن تقترب من كلياتها التاريخية الاجتماعية ، وأن تمسك بها والمعرفة التى تقدمها لنا ، والأمر كذلك معرفة محكومة بجدلية المطلق والنسبى .

الكليات فى الحياة اليومية كليات خارجية ، وكليات داخلية ، والكليات الخارجية تمتد لتشمل كل الظواهر الموضوعية التى يستهدفها العلم . أما الكليات الداخلية فهى أعماق الإنسان فى ظل كلياته الاجتماعية التاريخية ، أى أعماق الإنسان فى ظل العوامل الاجتماعية التاريخية فى مجتمعه المعين ، وفى عصره المحدد ، تلك العوامل التى يتأثر بها الإنسان ويؤثر فيها .

والكليات الداخلية هي هدف الفن ومجاله ، والفن دون بقية أنواع المعرفة يستهدف هذه الكليات الداخلية ، ويحيلها الى مجال الخاصة الذي يستقل به . والفن كبقية فروع المعرفة التي تقوم على الانعكاس ظاهرة اجتماعية تاريخية ، ولكنه يختلف عن بقية الظواهر الاجتماعية التاريخية ، غيما يختلف ، في الهدف الذي يستهدفه ، وفي المجال الذي يعمل فيه وهو مجال خاص .

وفي جميع أشكال الوعى يلتقى الذاتى والموضوعى ، أى يلتقى الذات والموضوع ، غير أن الوضع يتغير من لون من ألوان المعرفة الى الآخر ، ففى العلم على وجه المثال نجد العالم يحاول ما أمكن استبعاد العنصر الذاتى معتمداً على ادواته الموضوعية ، ويرتفعاً عن مستوى التفكير اليومى ، لكى يتمكن من التوصل الى النتائج المطلوبة (التصغير ، التكبير ، التجريد ... الخ) . ويختلف الأمر بالنسبة للفن ، اذ تتعاظم أهمية العنصر الذاتى ، وتصبح **الكينونة الذاتية** هي الهدف وال محور معاً . فالفن ظاهرة انسانية تتصل بالانسان ، ويشكل الانسان مركزها ، ويتواجد فيها العالم الخارجى بمدى ما لا يكتمل وجود الانسان بدون تواجده . والعالم الخارجى لا يندرج فى الفن الا بمدى ما يشكل الإطار لوجود الانسان والمجال الذى تدور فى نطاقه الاهتمامات والممارسات والمشاعر الانسانية . وهذا العالم الخارجى لا يندرج فى الفن الا من وجهة نظر الانسان .

والفن كظاهرة انسانية تتصل بالانسان ويحتل الانسان مركزها لا يختلف عن العلم محسب ، بل هو يختلف أيضاً عن بعض فروع المعرفة التى تتصل اتصالاً مباشراً بالانسان كالعلوم الانسانية والاجتماعية . فالفن لا يعنى كما تعنى العلوم الانسانية والاجتماعية بالعلاقات الانسانية على اطلاقها فى كلية تاريخية اجتماعية معينة ، وانما هو معنى بشخصيات مجسدة كل التجسيد ومحددة كل التحديد ، شخصيات حية تؤثر وتتأثر بالعوامل الاجتماعية والتاريخية فى بيئتها ، وتفعل وتحب وتعيش وتتحرك فى ظل الإطار المتكامل الذى يشكل بيئتها . والفنان اذ يحاول الامساك بجوهر الفعل الانسانى يدرج هذا الفعل فى مكانه وزمانه ، موحياً بمنبع هذا الفعل ومصبه ، بمساره من حيث جاء ، وبمآله الى حيث يتجه .

وتحتل العلاقة الجدلية ما بين الفردى والكلية ، بين الذات والموضوع ، أهمية كبرى فى الفن . **الفنان** الذى يقوم بالاختيار هو فرد ، وهو أيضاً **كائن اجتماعى** ، ويمدى ما تراكم عظمة الحياة . وغناها فى ذاته ، كمادة للوعى ، بمدى ما يكون قادراً على استيعاب ما هو نطى فى الحياة ، ويمدى ما يستطيع هذا الفرد الامساك بالتمطى بمدى ما يكون **مثلاً للبشرية** . **والفنان الفرد ، والممثل البشرية** ، يختار النمط أو الشخصية الفنية الفردية والمثلة للبشرية ، وهذا هو معنى الاختيار فى الفن .

ويرجعنا كل هذا الى الشطر الأول من تعريف انجلز للعمل الفنى ، الى الإشارة الى الواقع الذى يستمد منه العمل الفنى مضمونه ، وإلى طبيعة المضمون الملائم للعلاج الفنى .

ومع **أنجلز** نتجاوز منهج الاستبعاد الى منهج الاستيعاب ، ونترك ما لا يصلح ، الى صورة أوضح لما يصلح للعلاج الفنى فى الاطار الروائى . يقول **أنجلز** فى خطاب موجه الى « **ينا كوتسكى** » :

.. فىنا هى فى الواقع المدينة الألمانية الوحيدة التى يتوفر فيها مجتمع ما ، وفى برلين نجد « دوائر معينة » محسب . وعلاوة على ذلك فهذه الدوائر تنفتر الى التحديد ، ومن ثم فبرلين لا تقدم إلا مجالاً لكتابة رواية من حياة الدائرة الأدبية أو الدائرة البروقراطية أو دائرة الممثلين .

وتوحى هذه العبارة بأن لاختيار مضمون الأدب ، وخاصة الروائى منه متطلباته ، فالأدب الروائى لا بد وأن يمسك بالإنسان فى كليته الداخلية أولاً ، ولابد وأن يمسك ثانياً بالإنسان فى تفاعله مع كلية من الكليات الخارجية ، سواء امتدت هذه الكلية لتشمل المجتمع كجتمع ، أو اقتصرت على كلية جزئية كالدائرة الأدبية أو البروقراطية .. الخ . ونستطيع أن نخلص من هذا أن المادة التى تصلح للعلاج الفنى لا بد وأن يتوفر لها مقومات **الكلية** ، أى لا بد وأن تنطوى على عنصر الوحدة ، وهو الطابع الذى يسم الكلية ككلية ويضفى عليها طابعها الاجتماعى التاريخى المعين ، ولابد وأن تنطوى هذه المادة أيضاً على احتمال الصراع ، أى على احتمال توفر عنصر التناقض والتضاد بين جزئياتها بعضها والبعض ، وبين جزئياتها والكل ، لأن الصراع يقوم آخر رئيسى من مقومات الكلية التاريخية الاجتماعية التى تقوم على وحدة الاضداد فى ظل الصراع . ويبقى مقوم آخر من مقومات الكلية التاريخية الاجتماعية لا بد وأن تتحمله المادة الصالحة للعلاج الفنى. **فالكلية التاريخية الاجتماعية** هى بطبيعتها **كلية متحركة** **دائبة الحركة** ، تنتقل فى كل لحظة من نقطة الى نقطة فى ظل اطار عام صاعد ، مهما كثرت المتعرجات والمنحنيات . وقد يبدو السطح خامداً للعين غير البصيرة ، وقد تختفى الحركة تماماً فى ظل رؤية ميتافيزيقية لظواهر هذه الكلية التاريخية الاجتماعية اذا ما عزلنا هذه الظواهر البعض من الآخر ، أو اذا ما انكرنا التفاعل الجدلى الذى يربط بين هذه الظواهر بعضها البعض ، ويربط بينها جميعاً . غير أن الرؤية الجدلية السليمة لا تلبث أن تثبت لنا أن الحركة رغم كل شيء ، هى جوهر الكلية التاريخية الاجتماعية .

ومن ثم فالمادة الصالحة للعلاج الفنى هى تلك التى تتحمل الانصهار فى وحدة ، فى ظل الصراع ، وتتحمل بالتالى الانتهاء الى وحدة الاضداد ، تلك الوحدة الكاملة التى لا تتوفر الا فى العمل الفنى .

- ٢ -

الجدليات هى نظرية المعرفة فى المادية التاريخية الجدلية ، وهى الاقرار بأن الكل محصلة الجزئيات ، وأن بدور الكل متوفرة فى كل جزئية من جزئيات هذا الكل . والجدليات تقوم على التسليم بصراع الاضداد فى ظل الوحدة التى هى الكل ، وعلى محاولة اكتشاف مجمل الاتجاهات المتضادة والمتعارضة والمتمايزة ، وتتبع حركة هذه الاتجاهات فى ظواهر الطبيعة وعملياتها ، وفى المجتمع وعملياته ، وفى العقل الإنسانى وعملياته . ويضفى المنهج الجدلى أهمية كبرى على سلسلة من العلاقات الجدلية الثنائية المتواجدة فى كلية من الكليات ، متفاعلة تفاعلها جدلياً فى ظل الوحدة والصراع . ومن هذه العلاقات الثنائية ، على وجه المثال ، الوجود

والوعى ، الموضوع والذات ، الضرورة والحرية ، العلة والمعلول ، المطلق والنسبى ، الثابت والمتغير ، الحقيقة والمظهر ، الظاهرة والماهية ، الفردى والكلية .

ولا تضع المادية الجدلية اى طرف من سلسلة الثنائيات هذه ، فى تعارض ابدى مع الآخر ، كما تفعل الفلسفة المثالية ، أو الفلسفة المادية الميكانيكية ، اذ ترى فيها بينهما صراعا جدليسا ، فى ظل الوحدة ، يتضمن تبادل المواقع بين طرفى الصراع . وعلى وجه المثال تصبح **العلة** هنا **معلولا** هناك ، ويصبح ما هو **ضرورة** اليوم ، وبفضل فعل الانسان الهادف ، **حرية** غدا ، **والذاتى والموضوعى** يتداخلان بمقتضى الصراع ما بين **الحرية والضرورة** ، ويمدى ما يكون الانسان **فردا** ، بمدى ما يصبح **كائنا اجتماعيا** ، ويمدى ما يتمكن فى الفرد من موضوعه ، الذى لا يتمكن منه اليوم ، **محولا الضرورة الى حرية** .

غير ان المنهج الجدلى يقر حقيقة ذات دلالة عظيمة الاهمية فى تناولنا هذا **للعمل الفنى كالنمطى الجمالى** ، وهذه الحقيقة هى ان وحدة الاضداد تستحيل ، على مستوى الحياة ، أو يكاد . يقول **لفين** :
وحدة الاضداد (التلاقى فى ذات اللحظة ، التطابق ، الفعل المتماثل)
هى وحدة مشروطة ، ولحظية ، وعابرة ونسبية . أما الصراع بين اضداد تميز كلاهما بالتضاد الكامل فهو صراع مطلق انطلاق الحركة والتطور .

ومن ثم فوحدة الاضداد ، **على مستوى الحياة** ، هى الاستثناء العابر والناذر والانتقالى الذى يكاد يستحيل تكامله . أما صراع الاضداد فهو القاعدة ، وهو الذى يكتسب صفة المطلق .

فى اطار العمل الفنى وحده يتحقق ما يكاد يستحيل تحقيقه على مستوى الحياة ، ففى العمل الفنى وفى العمل الفنى وحده تتلاقى الاضداد وتتماثل ، وتتوحد ، ويلقى الصراع الحل ، وينحصر ، وتبقى **الوحدة** .

والعمل الفنى هو وحدة الاضداد التى تتجسد فى النمطى .

والنمطى يتحقق فى العمل الفنى من خلال العمل فى مجال **الخاص** ، ذلك المجال الذى يتوسط **الفردى** من ناحية و**الكلية** من ناحية أخرى .

يرتبط **النمطى** فى العمل الفنى بجانب من العلاقة الجدلية بـ **الظاهرة والماهية** ، وهذا الجانب هو علاقة **الفردى والكلية** ، من حيث يشير **الفردى** الى **الفرد** كهذه **الظاهرة الاجتماعية** ، ويشير **الكلية** الى **الانسان** الذى هو **ماهية** هذه **الظاهرة** فى هذه **الكلية التاريخية الاجتماعية** المينة .

يشير **الفردى** الى هذا **الشئ المعين فى الظاهرة بالتخصيص وبدون** أى **درجة من التعميم** ، ويشير **الكلية** الى **ماهية الظاهرة** أو الى **الكلية** فيها ، ويشكل قمة التعميم .

وعملية الادراك الانسانى فى الحياة اليومية لا تتوقف عن الانتقال من **المجال الفردى الى المجال الكلى** ، وبالعكس فهى عملية دائية تنعكس على **الفردى** من جديد وتكسبنا ادراكا جديدا به ، يقودنا الى **ماهيات جديدة** ، وهكذا فى عملية دائية تكسب الادراك الانسانى عددا متجددا من **التعميمات النسبية** .

ونقطة الانطلاق في عملية الانتقال الدائب هذه هي **الظاهرة** أو هذا **الفردى** ، أى هذا الشيء أو الشخص الفريد في خصوصيته ، ذلك لان **المادية الجدلية** تحفر في **الواقع المحسوس** لتتوصل الى **الكلى** ، أى الى القوانين والمسايمات ، على عكس **المثالية** التى تقترض على الواقع الحى مجردات من أعلى ، وتسجن واقعا ديناميكيا حيا في تعميمات مجردة ثابتة وأزلية .

والمنهج المادى الجدلى اذ يبتدأ **بالمظاهرة** ، يأخذ في الاعتبار **وحدة الممارسة والتأمل** ، **وحدة الجسد والجرد** ، ولا يعلى الجرد على الجسد . وهو اذ يقر بان الجرد قد يضاهى الجسد ، يؤكد على انعدام مقدرة الاول على تجاوز الثانى ، تحركة الواقع الدائبة اعلى واعظم من اكمل المجردات . والخلاصة ان منهج **المادية الجدلية** يرفض منهج **المثالية** في املاء أى **ماهية** أو **مفهوم** أو **قانون مجرد** املاءا **تعمينيا** على **الفردى** ، أو على هذا الشيء المعين من **الظاهرة** .

والمنهج الجدلى اذ يعتبر **الفردى** ، أو هذا الشيء المعين من **الظاهرة** ، نقطة الانطلاق ، لا يتوقف أبدا عند هذه النقطة ، كما يفعل منهج **المادية الميكانيكية** . فهو يأخذ في الاعتبار من جديد **الوحدة الجدلية** بين **الممارسة والتأمل** ، كما يأخذ في الاعتبار **الوحدة الجدلية** بين **الواقع الموضوعى والوعى الإنسانى** . وهذا المنهج ينتقل في ذاب **المظاهرة** الى **المسايمية** ، من **الفردى** الى **الكلى وبالعكس** في محاولة لحفر مساره في **ماهية المظاهرة** التى يعرض لها في كنيها ، وفي محاولة لحفر مساره في **ماهية الواقع** الذى يعرض له والمنهج **المادى الجدلى** يرفض الاكتفاء برصد **المظاهرة** ، وأخضاع نظام **التفكير** لنظام **الأشياء** ، وأخضاع **الوعى الإنسانى** المتراكم على مدى الأزمان لجموعة من **الظواهر السطحية** ، كما يفعل منهج **المادية الميكانيكية** ، وهو يستهدف كما لا تستهدف الأخيرة **إبراز الفردى** في علاقته **بالكلى** ، تلك العلاقة التى تقوم على **الوحدة والصراع** . كما يستهدف إبراز **المظاهرة** في تفاعلها **الكلى** مع بقية **الظواهر** ، في ظل **الكلية التاريخية الاجتماعية** التى يعرض لها .

والمنهج المادى الجدلى يدرك أن **الأضداد** تتباين بهدفى ما تتعارض ، و**الفردى** لا يوجد الا من حيث هو يندرج في **الكلى** ، و**الكلى** لا يكتسب هذه السمة الا في **الفردى** ومن خلال **الفردى** . وكل **فردى** هو كلى بطريقة أو بأخرى ، وكل كلى يتسع بشكل تقريبى ، لحيط بكل **فردى** ، ويشكل شريحة من هذا **الفردى** أو وجها من وجوهه ، أو بالأحرى **ماهيته** و **جوهره** . وفي هذا الجزء من العلاقة ما بين **المظاهرة وماهيتها** نجد كل بنور **المفهومات الجدلية** ، فنحن نجد **الثابت والتغير** ، **المشروط تاريخيا والقادر على تجاوز** **حقبة تاريخية معينة** ، **المعابر والضرورى والمظهر والحقيقة** . الى غير ذلك من **الثنائيات الجدلية** .

ونظرية المعرفة في **الجدلية المادية** تعطى أهمية كبرى للعلاقة **الجدلية** بين **المظهر والحقيقة** ، وهى تعتبر **الاثنتين وجهين** من أوجه **الحقيقة الموضوعية** ، فللحقيقة الموضوعية أكر من مستوى ، وأكثر من بعد . وهناك **الحقيقة اللحظية السطحية المعابرة** التى لا تتكرر أبدا ، وهناك **الحقيقة** التى تتكرر وفقا

لقوانين معينة ، وتتغير وفقا لتغير أوضاع معينة . ويتبع المنهج الجدلي الحقيقة الموضوعية في كليتها ، في إطار يتبادل في ظله كل من **المظهر والحقيقة** الواقع ، ويحققان علاقات جديدة ، فهذه **الحقيقة** التي تواجه **المظهر** الآن **حقيقية** ، لا تلبث أن تتكشف عن مجرد **مظهر** يواجه **حقيقة جديدة** إذا ما تركنا سطح التجربة وتوغلنا في الأعماق ، وهذه **الحقيقة الجديدة** تتكشف من جديد عن مظهر ، مفسحة الطريق لحقيقة أخرى ، وهكذا الى ما لا نهاية .

والمادية الجدلية ، إذ ترمى هذه العلاقة الجدلية القائمة على وحدة **الأضداد** ما بين **المظهر والحقيقة** تتجاوز **المادية الميكانيكية** ، **والمثالية** . **والمادية الميكانيكية** ترسي وحدة مطلقة ما بين **المظهر والحقيقة** من شأنها أن تسم مظاهر عابرة بصفة الحقيقة المطلقة والأزلية . ما بين **المظهر** ، وأن تضفى طابع الثبات والجمود على حقيقة سمتها الحركة والتغير . أما **المثالية** فترسي تضادا مطلقا ما بين **المظهر والحقيقة** ، مسطرة لواقع الوحدة ما بينهما . والحقيقة بالنسبة للمثالية هي حقيقة كلية مجردة ومطلقة مفصولة عن الواقع الموضوعي ومظاهره ، وهي حقيقة مسبقة تملأ املاها على الواقع الموضوعي ومظاهره . ويفقد هذا المثالية القدرة على سبر الواقع الموضوعي بغية التوصل لحقيقة بعد حقيقة ..

تستهدف الأعمال الفنية تقديم صورة للواقع تتصالح فيها المتناقضات ، في وحدة . ومن المتناقضات التي تلقى التصالح في العمل الفني ، **المظهر والحقيقة** ، **العام والخاص** ، **والعلى والنظري** . ويمقتضى تصالح المتناقضات هذا ، يبدو **الكلي** كما لو كان صفة من صفات **الفردى والخاص** ، وتبدو **الحقيقة** جليلة محسوسة ومعاشة شأنها شأن **المظهر** ، ويبدو **المبدأ العام** الذي يحكم العمل الفني كالعلة الجدية لهذا الحدث المعين الذي يتبعه هذا العمل الفني ..

وفي العلم يبدو المطلق دائما نسبيا وتقريبيا ، نتيجة للتوسع الدائب في المعرفة العلمية ، أما في العمل الفني فتتحقق وحدة المطلق والنسبي ، وأن كانت هذه الوحدة لا تتعدى إطار العمل الفني ذاته . ويرتبط بهذا غارق جوهرى آخر بين المعرفة العلمية والمعرفة الفنية ، فكل القوانين والمفاهيم والمبادئ المحررة تدرج في نظام للمعرفة ، أما في الفن فيستقل العمل الفني من غيره وعن كل ما عداه ، مكونا لعالمه الذاتي للتكامل الذي يحدث تأثيره الفني والجمالى . واستقلال هذا العالم الفني يملى بالضرورة درجة عالية من التكيف من حيث هو يرمز في كليته لكليمة ما من كليات الواقع الموضوعي . ومن ثم فاستقلال العمل الفني يعنى بالضرورة اكتسابه لفنى الحياة وتعددتها اللانهائى .

والعمل الفني ، في كليته ، يستثير الحياة استثارة دالة وموحية ، ويتوصل الى عنصر الإيهام الجمالى من خلال التصوير الموضوعي والدقيق لعملية الحياة . ولكن عنصر الإيهام رهين أولا وآخرها باستقلال العمل الفني عن الحياة ، وباندراجها في عالمه الموحد القلائم بذاته . ومن شأن إشارة أى جزئية أو جزئيات من العمل الفني الى ظاهره أو ظواهر الواقع الموضوعي إشارة الى أحادية ودلالية مباشرة ، أن تخل بوحدة العمل الفني ، وأن

تسقط بالتالى عنصر الإيهام . ويحدث نفس الشيء إذا ما استخدمت
جزئية من جزئيات العمل الفنى للتدليل على مفهوم مجرد ، أو فكرة مجردة
جاهزة وخارجة عن إطار العمل الفنى .

يميل كل من ماركس وإنجلز الى بنى مقولة هيجل عن الجمالى دون
مقولة أرسطو . وأرسطو فى واقع الأمر لا يفرد مجالاً خاصاً للفن ، وهو
يذهب الى أن الكلى دون الفردى هو الجمالى . ويرتب أرسطو افضلية للفن
على التاريخ على هذا الأساس . ومقولة أرسطو عن الكلى كالجمالى
مرفوضة من منطلق المسادية الجدلية لعدة أسباب ، منها أن الجدليات ترفض
الاقترار بوجود معرفة كلية مطلقة ، فالكل محكوم بجدلية المطلق والنسبى ،
وبجدلية المظهر والحقيقة ، ومنها أن الجدليات تعبر الكلى مجال تشترك
فيه بدرجات متفاوتة كل أنواع المعرفة الإنسانية ، شأنها شأن الإدراك
الإنسانى فى الحياة اليومية ، ومن ثم لا يتأتى أن يكون الكلى مجالاً يفرد به
الفن عن بقية أنواع المعرفة ويندرج بمقتضاه الفن فى نطاق الجمالى .

ومجال الفن ، وفقاً لهيجل ، هو مجال ذو خاصية متميزة ، وهو
الوسيط لا الوسط ، ما بين مجال معرفة الفردى من ناحية ، ومعرفة الكلى
من ناحية أخرى . وهو الوسيط لا الوسط ، من حيث يصهر كليهما دون أن
يكون أيهما ، والوسيط هو المجال الخاص للفن من حيث هو وحدة التقيضين ،
أى وحدة المجال الفردى من ناحية والمجال الكلى من ناحية أخرى .

ومن الطبيعى أن يتبنى كل من ماركس وإنجلز هذه المقولة عن المجال
الخاص الذى يفرده هيجل للفن . فهى تتفق والمنهج المادى الجدلى
أولاً ، ومع رؤيتهما للعمل الفنى ثانياً كملك الكلية التى تكسب صفة النهية
وتتفق ، أخيراً وليس آخراً ، لرؤيتهما للعمل الفنى كوحدة للاضداد .

يعرف إنجلز الشخصية الفنية هكذا « فكل شخص نمط ولكنه
الشخصية المحددة تماماً أو « هذا هو » كما قد يقول العجوز هيجل » .
والشخصية الفنية تتحرك فى المجال ما بين الفردى والكلى ، بين الظاهرة
والمساهية وتتوسطهما ، وتصهر الاثنين معاً ، مستقلة عنهما فى هذه
المحصلة الجديدة التى هى العمل الفنى . والشخصية التى تنأى الى الكلى
معتدة على الماهيات أو المبادئ أو الأفكار المجردة ليست بالنمطية ،
والشخصية التى تنأى الى الفردى مقتصرة على أبرز الملامح الفردية
الميزة للشخصية من خلال الملاحظة الدقيقة للظاهرة كظاهرة منفردة عن
إطارها الاجتماعى ، ليست بالنمطية ، والشخصية التى تجمع ما بين الكلى
والفردى جنباً الى جنب دون أن تصهرهما فى وحدة التقيضين ليست
بالنمطية ، ولابد وأن تنوب الماهيات فى الظواهر ، والمجرد فى الجسم ،
والكلى فى الفردى لكى تخرج الشخصية الفنية النمطية الى حيز الوجود .
والنمط ، أو الشخصية الفنية ، تجمع ما بين الفرد الشديد التميز وفرديته ،
والفرد الذى يندرج فى ذات الوقت فى العديد من الأفراد فى كتيبة الاجتماعية
التاريخية ، والذى يتمتع بكل مكائبات واحتمالات تطور هذه الكلية .
والشخصيات الفنية النمطية هى وحدها القادرة على تجسيد
المتناقضات الرئيسية فى عصرها ، عن طريق الصراع الدرامى فى العمل
الفنى ، وهى وحدها القادرة على الإمساك بجوهر الحقيقة الاجتماعية ،

في حركتها لا في سكونها ، وعلى تقديم عرض تمثيلي رمزي للواقع الذي تصدر عنه ، كواقع تاريخي متحرك وديناميكي .

يكتسب نقد ماركس مسرحية لاسال زنيكجن أهمية من حيث يوضح تفضيل المادية التاريخية الجدلية للرمزية Symbolism على الدلالة الباصرة Allegory . ومن الطبيعي أن نواجه هذا التفضيل . فالدلالة تكتسب منطلقاتها من المثالية ، بينما نجد أن منطلقات الرمزية أكثر تلائما مع منطلقات المادية الجدلية في المعرفة .

والدلالة تنطلق من المثالية بهدى ما تقتضيه اسبقية الفكرة على الواقع الموضوعي ، والمجرد على الحس والماهية على الظاهرة ، والكل على الفردي ، ومن حيث تقر بوجود انفصال ازدواجي بين كل ثنائية في هذه الثنائيات . والدلالة اذ تستهدف الفكرة الكلية المجردة . تبدأ بالماهية والكل وتجعلها نقطة الانطلاق ، وتستخدم الفردي والظاهرة والواقع والحس كمجرد وسيلة لغاية الهدف الرئيسي ، وهو الفكرة الكلية المجردة . والدلالة عاجزة والأمر كذلك عن صهر الفردي والكل في وحدة ، وهي تقدم لنا والأمر كذلك الكل جنباً الى جنب مع الفردي ، دون أن يندمجا في وحدة . ومن هنا يأتي التشبه ما بين الفكرة المثالية من ناحية وما بين الدلالة من ناحية أخرى .

ولعل تمييز جوته ما بين الدلالة والرمزية ، يحدد ما نعنيه ، بالدلالة في هذا السياق ، ويعرفنا من تعريف الرمزية ، وهو تعريف ليس بالسهل ، ويوضح لنا أوجه التشابه بين منطلقات الرمزية واتجاه المعرفة في المادية الجدلية .

« قد كان جوته أول من فرق ما بين الرمزية والدلالة في إطار العمل الفني ، وقدم التعريف المعاصر لكليهما . وقد صاغ جوته هذا التعريف في إطار تاريخي احتدم فيه الصراع بين تراثين في الكتابة الفنية ، التراث الذي يمثله شكسبير ويواصله جوته ، وتراث الكلاسيكية الجديدة الذي تبناه شيللر ، والذي يقوم على فرض مفهوم كلي مجرد على العمل الفني ، واستخدام هذا العمل أو جزئياته للتدليل على هذا المفهوم الكلي المجرد أو الفكرة أو المثال ، ذنبوية كانت هذه الجردات أم تراشنتدالية . وقد استهدف جوته من التفرقة بين الرمزية والدلالة التفرقة ما بين الفن واللائق ، « مدرجا أسلوب شكسبير وأسلوبه هو ، في نطاق الفن الذي ينبغي أن يكون عرضاً رمزياً ، ومقتصيا أسلوب شيللر عن نطاق الفن كإسلوب دلالي يقول جوته : »

هناك فارق كبير بين حالتين ، حالة يسعى الشاعر في ظلها الى تطوير الخاص للمائة العام ، وحالة تأمل الشاعر للعام من خلال الخاص ، وفي الحالة الأولى تولد الدلالة حيث يوجد الخاص بهدى ما هو مثل للعام . ولكن الحالة الثانية تشكل حقا طبيعة الشعر ، فهي تعبر عن الخاص ، دون تفكير في ، أو إشارة الى العام ، والواقع أن كل من يمسك بالصورة الحية للخاص يمسك أيضا بالصورة الكلية له دون أن يترك هذه الحقيقة ، أو على أن يدركها فيما بعد .

ويرى جوته أن الدلالة تولد في العمل الفني حين يبدأ الكاتب بالكلى دون الفردى ، وبالعالم دون الخاص . والكاتب يستخدم في هذه الحالة الحس والمجسم كمجرد مثال للتدليل على مفهوم كلى وعام . وهو اذ يفعل ذلك يملئ مفهومها مجردا على واسع موضوعى حى ، أما الشاعر الحق فيبدأ بالخاص أو الفردى الذى يقوده بالضرورة الى الكلى . وهو اذا ما بدأ بالفردى تواجده الكلى بالضرورة ، في عمله . ولكن هذا التواجد لا يتفصح ، ولا يبين ، ولا ينم عن وجوده ، اذ يذوب الكلى تهاها فيها هو خاص وفردى . ويذهب جوته الى أن كل فنّان يمسك بالصورة الحية للخاص ، أو بهذا الجانب من الحياة الحى والمتحد ، لابد وان يتوصل الى ماهيته ، أو الى الصورة الكلية له .

ويواصل جوته التفريق بين الدلالة والرمزية ، والاولى تظل بوحدة العمل الفني ، وتجعل جزئياته تشير اشارة مباشرة الى ما هو خارج عنه ، والصورة الفنية في العمل القائم على الدلالة تتبقى صورة احادية المعنى ، موجودة ببدى ما تعبر عن مفهوم مجرد محدد . وجدت ، اصلا ، للتدليل عليه . أما الرمزية فتذيب المفهوم أو الفكرة في الصورة . بحيث يستحيل الفصل فيها بينهما ، وبحيث تعتمد مستويات المعنى ، وتستعصى على أى محاولة لاختزالها الى معنى واحد احدى ومحدد . وفي ظل هذا التعدد لمستويات المعنى ، يكتسب العمل الفني في كليته صفة الاستقلال والانفلاق كعالم وهمى قائم بذاته . يقول جوته :

تغير الدلالة الظاهرة الى مفهوم ، والمفهوم الى صورة .

ولكن بطريقة تجعل المفهوم يتبقى محصورا في حدود الصورة ، مستوعبا في اطارها تهاها ، يلقي التعبير المتكامل في ظلها ،

هذا بينما تغير الرمزية :

الظاهرة الى فكرة ، والفكرة الى صورة بطريقة تجعل الفكرة في حالة نشاط لا نهائى بحيث يستحيل التوصل اليها في الصورة وبحيث لا تتلقى تعبيرا احاديا محددا حتى لو عبر عنها في كل اللغات .

ارسل لاسال مخطوطه مسرحية زفيكجن الى كل من ماركس واتجنز ومع المخطوطه خطاب يشرح فيه اسلوبه الفني في كتابه هذه المسرحية ، التى اراد لها أن تكون أول تراجيدى تاريخية ثورية .

ولاسال وفقا لهذا الخطاب قد توصل الى مفهوم كلى عن طبيعة الحياة مؤداة ان هناك تناقض أبدي بين المثال والواقع ، وبين الفكر والفعل الإنسانى ، وخاصة الفعل الثورى . وهو قد كتب مسرحيته ليحلل على هذا المفهوم الكلى أو هذه الفكرة الكلية . والفكر الإنسانى الذى يقوم على المثال، وفقا لالاسال ، لا نهائى ، بينما المراتع الذى يقع فيه الفعل الإنسانى محدود بالعوامل الموضوعية ، والفكر يقوم على مثال قادر على كل شيء ، والفعل مرهون بقصورات الواقع ، ومن ثم فمخرج الفكر الى حيز الفعل يعنى السقوط بهذا الفكر والتنازل عن هذا المثال . وهذه الفكرة الكلية تصدق — وفقا لالاسال ، على أى ثورة وكل ثورة ، ايا كان زمانها أو مكانها ، والثورة

فكر **ويعمل** : مثال يستهدف التحقق على أرض الواقع ، ولكن هذا التحقق يعنى التنازل عن المثال ، وبالتالي هزيمة الغاية التى يستهدفها الفعل ، وكل ثورة تتحضر غايتها من حيث تحقق أفكارها الثورية بالفعل غير ثورية . وهذا التناقض ما بين المثال والواقع ، والفكر والفعل يشكل الصراع الدرامى فى مسرحية لاسال ، وهو قد اختار ثورة فاشلة ليعبر عن هذا الصراع تعبيرا تراجميا . واختار كل شخصية من شخصياته كصورة تمثل جانبها من جوانب الصراع . ويمثل موقف المساومة والتنازل عن المثال فى المسرحية **زينكجن** بطل ثورة صفار النبلاء ضد الأمراء فى المانيا فى القرن السادس عشر ، بينما يمثل **هاتون** الاخلاص المطلق للمثال الثورى . وتمثل شخصيات الفلاحين الفعل الآتى والحماس الثورى الجاهل . والصراع فى هذه المسرحية ، الذى هو صراع بين أفكار ، يدور بين هؤلاء الفرقاء الثلاث ، والافتكار فى تصارعها تدلل على مفهوم لاسال الكلى عن التناقض الأبدى بين الفكر الإنسانى من ناحية ، والفعل الإنسانى من ناحية ثانية .

وفى هذا الخطاب يرسى لاسال مفهومه للفن ، ويصف أسلوبه فى علاج العمل الفنى . ومفهومه لاسال للفن مفهوم مثالى شأنه شأن مفهوم **شيللر** ، وأسلوبه فى العمل الفنى أسلوب تتولد عنه الدلالة ، كما تتولد عن أسلوب **شيللر** . فالدلالة تولد حين ينطلق الكاتب من المفهوم المجرد ، ويطوع الفردى والخاص للتعبير عن هذا المفهوم الكلى والعام . والدلالة تولد حين يبدأ الكاتب بفهمه كلى مسبق ويخضع الظاهرة لهذا المفهوم المسبق ، ثم يحول هذا المفهوم الجاهز لصورة تستوعبه تباه ، وتعبر عنه تعبيرا كليا وأحاديا ، والصورة فى العمل الفنى جزئية قد تقتصر لتكون تفصيلا وقد تمتد لتكون شخصية من الشخصيات .

ولاسال يتفق و**شيللر** فى المنطلق الفلسفى المثالى ، وأن كان مثال الأول دنيويا مستبدا من العقل الإنسانى ، ومثال الثانى مثال مستبد من الروح المطلق . والتناقض ما بين الفكر أو المثال وبين الفعل والواقع الموضوعى يؤرق لاسال بمدى ما يؤرق **شيللر** ، وأن كان الأخير يؤمن بأن الطبيعة نفسها « ليست سوى فكرة من أفكار الروح (المطلق) » . وكلاهما يضع الفكرة أو المثال فى تضاد لا نهائى مع الواقع الموضوعى ، ويمنحان هذا المثال استبقية على الواقع ، واستقلالا عنه . ولا تبدو الكليات المجردة بالنسبة لكليهما ماهيات متفردة يستمدها الوعى الإنسانى بالانتقال الدائب ما بين الجسم والمجرد ، بل تبدو كقوانين قائمة بذاتها مستقلة عن الواقع اليومى الذى تتبع منه ، قوانين ترى بحدود الواقع وقصوره .

ولكى يعمق **شيللر** منطلقه المثالى وأسلوبه الدلالى يخرج بنظرية للشعر يقسم بقتضاها الشعر الى شعر **ساذج** يتمشى مع الطبيعة ، ويقوم على محاكاة الواقع ، ويعمل فى « اطار دنيانا هذه الموجودة والمحسوسة » ، وشعر **سنتيمنتالى** يتمشى مع الفن ، ويقوم على ادراك الهوة التى تفصل المثال عن الواقع ، ويعمل على الواقع الحقيقى من حوله سامعيا الى المثال . ويورد **شيللر** نفسه فى اطار اللون الثانى من الشعر ، ويورد كل من **هومر** و**شكسبير** وجوته فى اطار الشعر **الساذج** الذى يعنى بدنيانا هذه .

وأرسل كل من **ماركس** و**انجلز** تقديمها للمسرحية الى **لاسال** على معزلة الواحد من الآخر . وتفاوتت اعتراضاتهما في التفاصيل ، وان تشابهت في منطلقتها المبادئ الجدلي ، غير ان القارئ لتعليقات **ماركس** و**انجلز** على مسرحية **لاسال** ، لابد وان يتوقف عند عبارات تكاد ان تقتلح . وكل منها يدرج **لاسال** في تراث **شيللر** في أسلوب الكتابة الفنية ، ويدين بدرجات متفاوتة هذا الأسلوب ، كأسلوب يسجن الواقع الحي في كليات مجردة ، وكأسلوب يعجز عن صهر الكلي والفردى ، ويعجز بالتالى عن التوصل الى تلك الوحدة التي تضى على العمل الفنى صفته كعرض تمثيلى رمزى نهطى تستعصى جزئياته على الدلالة الاحادية المباشرة . وكل منهما يشيد بأسلوب **شكسبير** ويوصى **لاسال** باتباعه .

و**انجلز** يذكر **لاسال** بنشله في صهر الكلي والفردى ، والمعام والخاص ، والمجرد والمجسم ، والمثال والواقع . ويرجع كل منهما فشل **لاسال** في تحقيق أهدافه الفنية الى « نسيان الواقع في المثال ، و**شكسبير** في **شيللر** » ، ويدفع كل منهما باستحالة خروج عمل فنى أصيل الى حيز الوجود دون صهر الكلي والفردى أو المثال والواقع ، فدون هذا الصهر ، يبقى العمل قائما على التجريد . وتبقى الشخصيات مجرد دلالات على هذه الفكرة الكلية أو تلك ، مشرة الى ما هو خارج العمل الفنى . ويقرر **انجلز** الى ان « العمق الايدىولوجى والمحتوى التاريخى الواعى » الموجود في صورته العنارية والمجردة في مسرحية **لاسال** قد افتقر الى الذوبان في « حيوية واتساع آفاق الحدث **الشكسبيرى** » .

واذ يكرر **ماركس** هذه المنطلقات الفنية في أكثر من مجال وبأكثر من طريقة ، يصبر تعبيرا ، أكثر حدة ، عن ضيقه بأسلوب **شيللر** و**لاسال** معا ، ويحدد ببراعة قصورات أسلوب **شيللر** كأسلوب دلالى قائم على الدعاية . يقول **ماركس** موجها الخطاب الى **لاسال** :

عليك ان تكون أكثر **شكسبيرية** . اما في الوقت الراهن فاعتقد ان الشيللرية هي خطاك الرئيسى ، وبالشيللرية اعنى تحويل الانراد الى ابواق تنطق بروح العصر . وشخصيات **لاسال** ، وفقا ل**ماركس** ، صورة فنية تعبر تعبيرا مباشرا وكاهلا ومحددا عن هذه الفكرة أو تلك من انكار العصر ، وتدل عليها دلالة احادية مباشرة ، وهذه الشخصيات ، أو هذه الشخصوى القائنة على الدلالة ، لا تتدرج كجزئيات في كلية العمل الفنى ، مفتنية بمستويات من المعانى ، ومغنية للعمل بهذه المستويات الرمزية ، وانما تبقى منفصلة دالة على ما هو خارج عن نطاق العمل الفنى ، حارمة العمل الفنى من صفته كعالم وهى قائم بذاته ، وكعرض نهطى تمثيلى رمزى .

يترتب على اعلاء الكلي على الفردى ، واستخدام الفردى في اطار العمل الفنى كوسيلة للتدليل على فكرة كلية مسبقة ، أو مفهوم كلى مسبق ، عقلا نيا كان هذا المفهوم أو غيبيا ، عدة مضاطر تتآزر جميعا لحرمان العمل الفنى من صفته كوحدة تتصالح فيها الاضداد ، وكعالم وهى قائم بذاته ، وكعرض رمزى يستثير الحياة في كليته . ومن هذه المضاطر تحويل العمل الفنى الى عمل دعائى ، والاخلال بوحدة المضمون والشكل . وهذه هي الاوجه التي يركز عليها **انجلز** في نقده لرواية من روايات **مينا كوتسكى** .

في معرض نقد رواية القديم والجديد ، يعيب أنجلز على مينا كوتسكي نقلها في اكساب الشخصية والحديث صفة النمطية . وخطأ مينا كوتسكي يتلخص في ضياع « مقومات الشخصية تماما في المبدأ المجرد الذي يكن خلفها » . أى أن خطأ الكاتبة يتلخص في الاهتمام بالكلى دون الفردي ، بالمساهية دون الظاهرة ، بالمبدأ المجرد الذي يدرج الفرد في العديد من الأفراد ، دون السمات الفردية التي ينفرد بها الفرد عن كل هؤلاء الأفراد ، ويرتبط على هذا الخطأ بالتالى الفشل في التوصل الى وحدة النقيضين الفردي والكل .

ويلاحظ أنجلز أن اهتمام الكاتبة بالكلى دون الفردي أدى الى تغليب المضمون على الشكل ، والفشل في اكساب المضمون بأكمله شكله النمطي مما ترتب عليه سيادة التعليمات والمبادئ المجردة ، وافتقار العمل الفني الى وحدة المضمون والشكل .

والتركيز على المضمون دون الشكل نقيصة ، شأنه شأن التركيز على الشكل دون المضمون ، ومرد هذه النقيصة هو غلبة ذاتية الفنان على موضوعيته . والكاتبة أرادت في رواية القديم والجديد الترويج لمعتقداتها الاشتراكية ، ولكي تتوصل الى ذلك أهلت الكلى على الفردية ، والمضمون على الشكل . والتركيز على المضمون قد يخلق شيئا هابا ، ولكنه لا يخلق عملا فنيا ، وكان على الكاتبة أن تدرك أن هذا « الشكل الفني » يعمل في مجال خاص به ، ولا يحتل بحال الترويج لآراء المؤلف ولا الحماية لها . وكلما اختفت من هذا العمل الفني « آراء المؤلف كلها كان عمله الفني أفضل » . ويقرر أنجلز أن الامساك بلب الواقسع في حركته هو أقصى ما يستطيعه الكاتب في ظل المجال الخاص الذي يعمل فيه ، ومن ثم فالكاتب لا يملك أن يقدم للقارئ « الطول التاريخية المستقبلية للصراعات الاجتماعية التي يصورها » . ويضيف أنجلز أن كل الأعمال الفنية العظيمة أعمال هادفة ومنحازة ، وهى كذلك بمدى ما تعمل في المجال الخاص بالفن ، وبمدى ما تدرج شخصياتها النمطية في أوضاع نمطية ، تمسك بجوهر الواقع في حركته .

وبمدى ما يرفض كل من ماركس وأنجلز المنطلق المثالي في الفن ، الذى يسجن الواقع في مقولات نظرية مسبقة وجاهزة ، بمدى ما يرفض أيضا منطلق المادية الميكانيكية التجريبي الذى يسجن بدوره الواقع في عالم الأشياء أو عالم الجوامد الثابتة . وملاحظة المسالم الخارجى وظواهره هى وفقا لها أساس كل معرفة ، ولكن الحقيقة لا تكمن في الانطباعات الأولية ، وهذه الملاحظة ليست سوى نقطة الانطلاق للتوصل الى هذه الحقيقة . وليس من شأن تصوير الظواهر تصويرا فوتوغرافيا مباشرا ، في معزلة عن ماهياتها وكلياتها ، أن يتيح لنا الوصول الى هذه الحقيقة .

وفي معرض تفضيل أسلوب المناظر الفنى على أسلوب آخر ، يقرر أنجلز أن بلزاك أستاذ للواقعية « أعظم بكثير من زولا وأمثلة ، في الماضى والحاضر ، والمستقبل مجتمعين » . والإدانة لزولا هى أدانة لهذا الاتجاه فى الفن الذى يعرف اليوم باسم المذهب الطبيعى ، والذي يصدر عن الفلسفة المادية الميكانيكية .

وسمى **انجلز** منهج المعرفة الذى يصدر عن هذه الفلسفة بالمنهج الميتافيزيقى ، أى المنهج الذى يملأ على الواقع قوانينا جامدة مسبقة ، هى فى غالب الأمر قوانين طبيعية أو بيولوجية أو اجتماعية . وهذا المنهج منهج ستاتيكي ، شأنه شأن المنهج الذى صدر عن الفلسفات المثالية ، وهو بدوره يصفى على الواقع الحى المتغير ، صفة الثبات والجمود الأبدى ، ويعجز عن الاحاطة لهذا الواقع فى كليته ، وفى حركته ، من خلال الصراع بين الأضداد فى ظل الوحدة .

ويأخذ كل من **ماركس** و**انجلز** على زولا وأمثاله من الكتاب الطبيعيين تصورهم من أرساء العلاقة الجدلية ما بين **الصور المرفقة من ناحية ، والفكر من ناحية ثانية** ، ويميلهم الى ارساء عنصر التطبيق ما بين جزئيات العمل الفنى ، وجزئيات فى العالم الخارجى ، هذا التطبيق الذى يخل بوحدة العالم الفنى كعالم وهى قائم بذاته ، ويخل بالتالى بعنصر الابهام الجمالى . ويدين كل من **ماركس** و**انجلز** عجز الكاتب الطبيعى ، نتيجة لذلك ، عن تقديم عرض نمطى تمثلى رمزى لهذا الجانب من الواقع الموضوعى الذى يعرض له . والكاتب الطبيعى يقف عند الظاهرة أو مجموعة الظواهر ، ويتوهم أن التصوير الصادق والبلغ للدينا يمكن فى ايجاد تطابق ما بين العالم الفنى وعالم الواقع ، وهذا وهم خاطئ . فعملية رصد الظواهر جنباً الى جنب ، تبقى قاصرة عن تصوير الواقع الحى ما لم تندرج هذه الظواهر اندراجاً موحياً فى كلية العمل الفنى ، وتراكم التفاصيل لا يؤدى فى كل الاحوال الى عنصر الضرورة . أى الى اندراج هذه التفاصيل فى هذه الوحدة الوهمية المستقلة عن الواقع ، والموحية فى كليتها بهذا الواقع فى حركته .

والكاتب الطبيعى الذى يفرق فى تفاصيل الظواهر ، دون أية محاولة لاكتشاف ماهياتها وكلياتها ، يعمل من خلال تشوش الواقع المدركة حسياً فحسب ، ويقف عند نقطة الانطلاق نحو التوصل الى الحقيقة ولا يتجاوزها ، متقبلاً لسطح الواقع على أنه الحقيقة ، وعاجزاً عن القوص الى الأعماق ، فى هذه العملية الجدلية اللانهائية التى يتبادل بمقتضاها **المظهر والحقيقة** الواقع . ومن ثم فالكاتب الطبيعى يعمل فى **مجال النسبية المطلقة** بدلاً من أن يعمل فى **المجال الجدلى الذى يتوسط النسبى والطلق** ، الفردى والكلى ، المجرى والجرد ، الصورة المرئية والفكرة . ومن ثم يأتى عمله قاصراً عن استيعاب الفردى والكلى ، الظاهرة والماهية ، وصهرهما معاً فى تلك الوحدة الفنية التى تكسب العمل صفة النمطية ، وتقلبه من مستوى الحياة الى مستوى الفن . ويترتب على ذلك أن نزول تربة العمل الطبيعى بزوال عصره ، اذ يطلق العمل بقشور هذا العصر التى لا تلبث أن تزول بزواله .

والكاتب الطبيعى يدعى بأنه يقدم الشخصية النمطية من خلال التصوير الفوتوغرافى والمطابق للواقع ، وهو لا يفعل . فالشخصية النمطية هى محصلة الفرد والكل ، ما يشكل الفردية المتميزة ، وما يشكل ما هو محتبل للبشرية فى نفس الوقت . والشخصية الفنية النمطية تشكل مفرداً متميزاً الفردية ، يندرج فى ذات الوقت فى العديد من الأفراد ، ويرتبط قدره بقدر هؤلاء الأفراد ، والشخصية الفنية النمطية تتبع من واقعها الموضوعى ،

ويتمتع بكل إمكانيات واحتمالات تطور هذا الواقع . ولا تحد قدراتها سوى قدرات هذا الواقع . أما الشخصية التي يقدمها الفن الطبيعي ، فيقدمها لنا من خلال الملاحظة الدقيقة للظاهرة ، في انفصال عن بقية الظواهر ، أى للفرد في عزلة عن بقية الأفراد ، وعن مجتمعه . ولكي يخرج النمط الى حيز الوجود يتعين تذويب الكلي المجرى في الفردى المجرى ، والماهيات في الظواهر .

والشخصية التي يقدمها لنا الفن الطبيعي هي شخصية الانسان المطحون المعزول عن بقية الناس ، المعنوم القدرة على الفعل أو التفاعل مع واقع اجتماعي يؤدي الى هلاك محتوم .

ومثل هذه الشخصية ليست بالشخصية الفنية ، وليست بالتألي بالشخصية النمطية .

والفرد المطحون المعزول يفشل في تصوير عصره وإمكانيات الناس في هذا العصر ، ويفشل في تجسيد المتناقضات الرئيسية في لحظته التاريخية ومن ثم يشير الى واقع ثابت وجاهد تنقص فيه إمكانيات الصراع . ومثل هذا الفرد المطحون يعدم أى إمكانيات للصراع في العمل الفني ، ويحرم هذا العمل بالتالي من صفته الرئيسية كصالح للمتناقضات أو الاضداد .

ولأن النمط وفقا للجدلية المادية هو جماع الفردى والكلي ومحصلتها ، فهو ليس بالثال الكلي المجرى كما هو في أعماق شيلر ولا بالفرد المطحون السلبي المعنوم الإرادة كما هو في أعمال زولا . ولا يعنى هذا بحال أن تكون الشخصية الفنية ، بالضرورة نمطا ايجابيا ، ولا أن يحل المفهوم النمطي أى دلالة أخلاقية .

والمعيار النقدي الذي يستخدمه كل من **ماركس** و**أنجلز** هو : الى أى مدى يستثير العمل الفني كعرض رمزي نمطي قائم بذاته ومستقل عن الواقع الموضوعي ، هذا الواقع الموضوعي في حركته ، كواقع تاريخي متغير وديناميكي ؟ وهذا هو معيار التقييم ، وعلى أساسه يرفض كل من **ماركس** و**أنجلز** ، المنطلق المثالي في الفن الذي يسجن الواقع في مقولات نظرية ، والمنطلق الطبيعي الذي يسجن الواقع في عالم الأشياء والجوادم الثابتة ١٥

— ٣ —

يعمل **الفن** في المنطقة التي تعمل فيها جدلية الاستبعاد والإبقاء **للكلي** من جانب ، والتي تعمل فيها جدلية الاستبعاد والإبقاء **للفردى** من جانب آخر ، ومجال **الفن** هو المجال **الخاص** الذي يعهد الكلي والفردى دون أن يكون أيهما . والمجال **الخاص** يتيح حركة بين نقيضين ، تتسع في مجال الفن بحيث لا تستبعد إلا تلك الأعمال التي تتضمن **الكلي** و**الفردى** دون أن تصهرهما في وحدة ، أو تلك الأعمال التي تنحصر في البعد الأقصى لنقيض من النقيضين دون الآخر ، كالأعمال القائمة على **الدلالة** المباشرة أو التجريد أو الماهيات المثالية والتي تنحصر في البعد الأقصى **للكلي** ، أو تلك التي تنحو المنحى الطبيعي وتنحصر في البعد الأقصى **للفردى** .

ومقولة **الخاص** هي المقولة الجوهرية في بنائيات الجماليات ، ومن مجال **الخاص** يستمد العمل الفني صفته **النمطية** ، ويتحول الى هذه الكلية

المستقلة المخلفة ، التى هى عرض تمثيلى ورمزى للكليسة الاجتماعية التى تعرض لها كليسة جزئية من هذه الكليسة الاجتماعية .

مجال الفن الخاص هو النمطى ، وهذا المجال هو الذى يتيح للعمل الفنى أن يتجاوز زمانه ومكانه ، وأن يؤثر فى المتلقى رغم تباعد الزمان والمكان ، إذ أن الفن النمطى يصور الكلى والفردى معا ، الثابت والمتغير معا ، ما يبقى مابقى الانسان وما هو مشروط تاريخيا ، أى أن الفنون يصور مجموعة السمات الفردية المجسمة والكليسة الجوهرية .

والفن اذ يعمل فى المجال النمطى الذى يتوسط الفردى والكلى صاهرا لكليهما ، ومستقبلا عن ايهما ، يكتسب القدرة على تجاوز الكليسة الاجتماعية التاريخية التى يعمل فى ظلها ، ويكتسب ، أحيانا ، الصلاحية التى تسبغ عليه صفة العالمية .

والفنان العظيم اذ يقدم عرضا نمطيا ورمزيا الاوضاع عصره المشروط تاريخيا ، لا يكتشف محسب القيم الانسانية المشروطة تاريخيا ، كما هى ، لا كما تصورها الايديولوجية السائدة فى عصره ، بل يكتشف ايضا القيم الانسانية - الكليسة والجوهرية الممتدة من الماضى الى المستقبل فى عصره ، واذا يصهر الاولى فى الثانية فى عمله الفنى ، يخرج بذلك العرض النمطى القادر على تجاوز زمانه ومكانه .

ولعل هذا يقدم الاجابة على السؤال المحير : لماذا لا يكتسب صفة العالمية سوى العمل الفنى المشروط الى الاعماق بزمانه ومكانه . فالفنان العظيم هو الذى يملك الامساك بجوهر الواقع والحقيقة الكليسة لهذا الواقع الاجتماعى التاريخى الذى يعرض له ، أما الفنان العادى فيفرق فى الظواهر السطحية لهذه الحقيقة ، وتنقض أهمية عمله بتغير عصره .

ترتبط علاقة وثيقة بين النمط ، وكليسة العمل الفنى ، والشكل . والشكل فى العمل الفنى هو الذى يخلق النمط ، والشخصية على مستوى الواقع هى شخصية فردية ، ولكنها على مستوى الفن تصبح من خلال الشكل نمطا وتنمو بينها وبين بقية شخصيات العمل الفنى علامات جدلية متبادلة ، والشكل الذى ينبع من المضمون ، والذى يبيله المضمون ، هو فى نهاية المطاف الذى يخلق كليسة العمل الفنى ، كعلام وهى مستقل ، وهو الذى يثير المتعة الجبالية .

وينخلنا هذا فى علاقة جدلية أخرى ، من العلاقات التى نجد التصالح فى العمل الفنى ، الذى هو وحده الاضداد ، وأعنى العلاقة بين المضمون والشكل . والمضمون والشكل يدخلان فى العمل الفنى فى وحدة عضوية ، بحيث يستحيل فهمها ، أو تعريف الواحد فى انفصام عن الآخر .

ويمكن القول بأن المضمون هو سريان الشكل فى مضمونه ، وأن الشكل هو سريان المضمون فى شكله . والشكل هو ، فى نهاية الامر الذى يحدد القيمة الفنية للعمل ، وهو الذى يجعل العمل الفنى عرضا نمطيا ورمزيا يستثير هذا الجانب من الواقع الذى يعرض له ، أو يفصل العمل الفنى فصلا تعسفيا عن هذا الواقع . ولما كان المضمون المميز يفرض بالضرورة فى كل الحالات شكله المميز ، تعتبر كلا سيكيات الماركسية عملية

اختيار المضمون عملية فنية ، تستهدف فرض الشكل الامين على هذا المضمون ، بصورة تجعل العمل الفني مستقلا من ناحية ، ودالا من ناحية أخرى . والعمل الفني من جهة أخرى . وهو مستقل بمدى ما تدرج جزئياته في كليته الوهمية ، وهو دال بمدى ما تقدم هذه الكلية الوهمية عرضا نهطيا رمزيا يستثير الواقع استثارة مكثفة وموجبة .

وفي العمل الفني الاصيل ينصهر **المضمون والشكل** ، ويستحيل **المضمون** بأكمله الى شكل مكتسبا للصفة النبطية ، ويختفى الشكل تماما بحيث يكاد لا يبين . ولأن الشكل يختفى تماما ، كما ينبغي أن يختفى ، في العمل الفني الجيد ، فالمتلقى يتوهم أن المضمون هو الذي يثير فيه هذه المتعة الجمالية . والواقع أن المضمون لا يؤثر الا بمدى ما يندرج في شكله النبطي ، وأن تأثير المضمون مستحيل بدون الدور الوسيط **للسلج الجمالي** الذي ينقل هذا المضمون من مستوى الحياة الى **المستوى النبطي** . أي **الفنى** .

والعمل الفني يصلح ، فيما يصلح من تضداد ايضا ، الذات والموضوع ، ويقوم فيما يقوم ، على العلاقة الجدلية بين الذاتى والموضوعى بين الفردى والكلى على أكثر من مستوى ، أى في عملية **الخلق** ذاتها علاقة الفنان بعمله ، وفي عملية **التلقى** ، أى في علاقة العمل بالمتلقى . فالفتان **الفرد المثل للبشرية** يخرج من خلال العمل في المجال **الخاص بالشخصية النبطية** التي هي **الفرد والمثل للبشرية** في ذات الوقت ، وبمدى ما يستطيع الاحتفاظ بهذا التوازن الدقيق ، بين الكلى والفردى ، بين الشكل والمضمون ، بين المعتقدات الشخصية ومعتقدات العصر وحقائق الحقيقة الاجتماعية التي يعرض لها ، بين الذات والموضوع ، بمدى ما يتأتى لعمله أن يكسب صفته العالمية ، وبمدى ما يتاح له أن يصور جوهر واقعه ، ويتجاوز فترته التاريخية .

والعمل الفني لا يستكمل مقوماته دون استجابة المتلقى ، ويبقى مفتقرا لبعض هذه المقومات دون الاستجابة الذاتية للمتلقى ، ويصح على العمل الفني ، كما لا يصح على ما عداه ، القول بلا وجود **للموضوعى** الا في ظل **الذاتى** والمتلقى يستشعر المتعة اذ يجد في **التجربة النبطية** التي يعرضها العمل الفني تجربة قابلة للممارسة من جانب شخصيا . والعمل الفني يبدو كما لو كان منسوجا من مجرد ظواهر ، أى من شخصيات مجسدة ومحددة في مواقف محددة تعبر عن مشاعر مجسمة ، ولكن خلف هذه الظواهر ، تختفى كليات هذه الظواهر أو ما هيأتها . **والنظية** التي تصهر هذه الكليات في أقدار أفراد محددين ، هي التي تسبغ على الفن طابعه الموضوعى من ناحية ، وطابعه الذاتى في علاقته بالمتلقى ، من ناحية أخرى .

في العمل الفني تلقى التضداد الحل وتتصالح ، وينحصر الصراع ، كما لا ينحصر في الحياة ، وتبقى الوحدة . ويتصالح العمل الفني فيما يصلح من تضداد ، الفردى والكلى ، الظاهرة والماهية ، الذاتى والموضوعى ، الحدث المعين الخاص . وقانون هذا الحدث ، التجربة المباشرة والمعنى المجرد لهذه التجربة ، الداخلى والخارجى ، المضمون والشكل ، المجرى والحس العقلانى والايسى الواسى ، وما اصطلاحنا على تسميته بالصدق أو

باللازمى ، صاهر لكل من الضدين فى وحدة ، وللمجموعة الاضداد هذه
مكتملة ، فى هذه الوحدة الفريدة التى هى كلية العمل الفنى

ووحدة الاضداد هذّه هى التى تطيح بالتطابق ما بين الدال والمدلول ،
ما بين العمل الفنى والواقع الذى ينبع منه ، وهى التى تنغذ العمل الفنى فى
جزئياته وكنهه من الدلالة المباشرة ، وتحيله الى عرض رمزى تمثيلى .
ووحدة الاضداد هذه هى التى ترسى الاختلاف بين التجربة التى نخرج بها
من الحياة ، وتلك التى نخرج بها من الفن ، وتجعل هذّه الاخيرة فريدة
فى نوعيتها ، وهى التى ترسى الاختلاف بين المعرفة التى تخرج من سائر
مفروع المعرفة ، وتلك التى نخرج بها من العمل الفنى ، وتجعل هذه
الاخيرة فريدة فى نوعيتها .

شعر : قصيدتان

عبد الرحمن السبع

(أ) سورة المشق : -

يا جيلة المئينين ..
ان الطريق اليك يبدأ من هنا ..
هـذا دمي ..
ماء الحياة ..
ووردة الجرح الكليـم ...
هـذا دمي ...
نسغ الحروف الطالعات ...
بمصحف الطبى الكريم ..
دمعات تشابك .. باتساع الموت ...
ومسار خارطة الوطن ..
يا ايها النخل المضيق ...
بملازمة الجوع الخشن ...
اقمرا كتابك ...
اقرا كتابك انه النهر الذى ...
يسأتى اذا الليل اشتجن ...

(ب) تزييلة الخول : -

الف لام نيهل ...
وترى الارض هابدة ...
فإذا قام اهتزت ...
يوم تعنق الارض أمضائها ...
فتكشف من اثمارها الخبيثة ...
من وجهها النفسى ...
عن شجرة النيوحة ...
عن لفة الجرح التى تطلع فيها ...
تينها وزيتونها ...
وطيور سسينينا ...
والتي تأخذ شكل عينيك وكبير ...
وردة العلم لكى تحكم فيها ...
فادخلوها آمنينا ...
ادخلوها آمنينا ...

القدم التي هربت

عامر سنبل

لا يدري — لحظة أن وطئت قدماه البر — لماذا تصور الدكتور
فردوس كغرائبة حقل بيضاء تخفق بمعطنها في رائحة المستشفى .

استراح ليلتين ، فجر الثالثة ركب قطاراً ومركبات عامة ، وعربات
نصف نقل ، وسال ناساً ، وشرب حراً وترايباً ، ومضى معظم الوقت يبحث
عنها ، دل على مستشفى صغير على حافة ترملة بقرية صغيرة في
الصعيد ، وجد الموظفين مشغولين ، تفرسوا جميعاً وجهه المترب بفبار
السفر ، صاح أحدهم : أنت الدكتور محبوب ؟ ، أجاب دهشاً : نعم ! ،
قال الموظف : الدكتور فردوس سافرت !! ، شعر بالقدم الموهلة تسحق
عظام كتفه : سافرتين ! ، قال الموظف : تعال . تفضل . ثم اصطحبه إلى
الاستراحة ، رأى حديقة كثيفة الخضرة بزهر متعدد ، متشابه وغير متشابه ،
قال الرجل : الفضل يرجع للدكتور فردوس ، كانت تصحو مبكراً ..
ترويهما .. تزيل المطفل ، وتقص العشب ، وتهذب الأغصان النافرة ، دافئة
الحياة ولا تاكل كثيراً . الا ترى القلعد في قاعة الاستقبال ؟ ، صنعتها
بنفسها من مشقوق الكافور ، خسارة الدكتور فردوس ، الناس هنا يحبونها .

— سافرت أين ؟

— لا ندري ، لكنها راسلت زملاء لها بالخارج ، الجميع

تنكروا لها ، كتبت بالخارج فيها أظن ! ؟

مطمعونا بشعور مذل بالذنب قال : نعم .

— خطيت لطبيب ولم يحدث نصيب ، بصراحة خسارة فيه ، ثم
لضابط شرطة ، منتقش ومغرور ويكرهنا .

القدم الموهلة تسحق عظام كتفه ، « أين القاك يا فردوس ؟ » ، وجد
مشطاً عرف أنه لها ، بقايا شعرها ورائحتها التي لا تخطئها أنفة ،
بقايا شاي وسكر .. عود ثقاب .. قصاصات ورق ، مساء بارد في
الفلوجة ، وبقايا لمرى وجبن قريش .

قالت الممرضة المناوبة التي أحضرت الشاي إن العالبة رفضت ترتيب الاستراحة حتى تعود الذكورة ، أن تكسها فهذا فال غير حسن ويعنى أنها لن تعود ، في الأيام الأخيرة كتبت عن كتابة الرسائل وأنخفضت حيويتها المعتادة ، كانت قلقة وتبكي لاتفه الأسباب ، أى خطأ يحدث في المستشفى تشعر أنه أهانة موجهة إليها . مد الدكتور محمود يده خلفه يبحث عما يضايقه ، وجد علبة دواء حطمتها بالقعود عليها فاجأته وردة حمراء يابسة بداخلها ، هب منتصباً ورغب في الهجر .

قبل أن يغادر المستشفى قالت الممرضة : أنت الدكتور محمود ؟ ! ، أخفى وجهه بيديه : أرجوك ! ، قالت حدثتنا عنك كثيراً .. ثم وهو يترك الاستراحة قالت : أود أن أخبرك : أنها تعمل بالجامعة ، وهو ، يعبر البوابة سألته الحارس : أنت الدكتور محمود ، مرقى من الباب الموارب وفمر ، لم يسمعه يتلم أربع سنين يا مفترى !



(تزوجت .. حبلت .. ولدت .. أبوت ملوما .. وهذا الوجه الذى عشقته لا يفارقنى .. الأنف الدقيقة .. الوجه الحالم .. لحظة خجلها .. فشاء بكارتها المفضوض .. استدارة بطنها .. آه أى جلف هذا الذى فعل .. فى الحمل يحدث التغير الوظيفى .. الاثداء تحبر .. الرحم يتكور ... الجنين يتخلق .. مضفة .. علقه .. عظما .. وكسونا العظام ...)

صرخ بصوت ملثاك ، عصيبا وملثاعا : فردوس ! ، فجأة وجدها خلف الجهر ، شافته فانتصبت وأثمة ، وقع مقدمها المدور على الأرض ، هتلت رفعا منها :

— أهو أنت ! .

— بجانبى وأبحث منك فى الصعيرة !

ثم قال محلقا : قد تغيرت كثيرا يا فردوس ! أحجبت لتستعيد توازنها ، وساد صمت معباً بالتوتر ، كسره القول بانها تحاول حصر الكائنات الذنيئة فى النهر ، الكيمياء تلوث رائحة المعمل ، فتران التجارب ترقد تحت مكعبات الزجاج تمتد أصابعها الدقيقة فى خفة بالظن المبلل « بالابتير » ، ترخى رؤوسها من الخدر فى أسى ، وثمة جرو مستسلم يأنل المكان بعينين داجتين ، قال لنفسه : ما الفرق بينى وبينه إذا كنت أتأمل المكان على هذا النحو ، راعه التشابه ، قالت أن عربية الكلاب الضالة جبلته هذا الصباح ، ثم وهى تدقق فى عدسة الجهر : انظر .. ملايين الكائنات ، ثم استطردت تقول أن جدتها رغبت أن تستحم فى النهر ، قبل أن تموت قالت لها : ألم تدر لقد تلوث ونبت الديدان حتى صارت الواحدة منها فى حجم التمساح ، لم تعبأ ، وومض فى عينيها العجوزين بريق مخيف وهى تمد يدها باللوف والصابون .

كانت ساعة المعمل تدق برتابة مغيبة . تذكر القدم الهاربة التى داسته بين عيدان القصب ، سحقته عظام كفته وفرت ، قبض ماء النهر فى القنينة بكل أصابعه ، تحولت الى انماى تقبض وتضغط ، تهشمت فانغرست شذرات الزواج فى لحم راحته ، دلف من الباب وانطلق

يعدو مجتازا الردهة ، انقبضت معذته فالتوى الى الامام وراح يفتيا ، ولما عاد كانت المكتورة فردوس متشحة بالابيض ، وتركع على سجادة حمراء مرسوم عليها الحرم المكي .
حالما استرد قواه النفسية قال : نسافر سويا يا فردوس ! ؟

(يقف لها على بساب المرسمة .. تحتفى منه بين صديقاتها .. يسير خلفهن .. يعبرون المزلقان الى شارع البحر .. يفترقن عند كوبرى طلحا .. فجأة تشوفه بجانبها .. ترتعد .. يتبادلان الحديث في منتصف الكوبرى .. يبتسمان عندما ينتهيا من عبوره .. فى الطريق الطويل الى ميت عنتر يتضحكان .. يندسسان بين عيذان القصب .. همس : حد يشوفنا .. ولا يبهك .. تطوح حقيبتها .. يستلقيان .. فجأة داسته قدم هاربة فى الفيضان وفرت .. فزعته وسحقت عظام كته .. ما اذهله ان الهارب لم تلتفت اليهما) .

صرخ بصوت ملثاك عصبيا وملتاما : فردوس !

كانت خلف المجر تقول بهدوء : نعم ، بنسبة بوجه كلب ، وعينين مرهقين ، ورموش ذابلة ، قال متهاكيا : ان العالم تحت المجر يبدو رعبا جدا ، قالت ربما .. ثم استطردت : هذه « سر كاريبا البلهارسييا » .. تماسيح النيل الجديدة ، قلت لابي لا تخض فى التربة .. طيبا كان .. اخذنى الى الفيض لارى القطن ينمو امام عيني ، يزرعه فى برمهات ولا يجنيه الا فى توت ، يراقب النوار حتى ينضج ، اجمل الاشياء تلك التى تنمو ببطء .

(بكره السفر .. سلرا بجوار النهر .. حلما بدوم الفيضان .. ذيل الدب القطبى على وجه الماء ، القمر مدفوس فى الظلام الداهم بالهسيس المبهم فى جوفه يختفى خلف السحاب .. يعود يبين .. همست : متى نلتقى .. همس سابعث لك مكتوبا .. انقطعت اخباره لم تره بعد ذلك .. حتى هذا الصباح) .

بصوت حاد وباتر قالت : هل يصح ان اترك كل الذين معى واتبعك ! ؟

: سافرت من اجملك .

: هل يصح ان اهجى معلى واتبعك ؟

: فردوس !

: هل يصح
.....

كانت تتحدث بتوتر وتشيح بيدها حتى ظن انها لن تكف ، دقت ساعة الحائط فنهضت ، خلعت معطفها وعلقته على المشجب ، كانت مغرطة النحانة فى ثوب قديم ، ومندبل رأس منحسر عن شعر مهبل ، وأنف حاد لا يخلو من مهابة ، انصرفت فى عجلة ، فى الردهة التفتت له وبصية : انت فلكرنى ايه ! ؟

فى الشارع حاول اللحاق بها .. لم تلتفت .. ولم تقل شيئا .. انتابها احساس غامض بالخوف ، اندست فى جوف الحافلة كورقة مكورة ، فى زحام الناس بالحافلة تكعد لها انها ليست وحيدة .

السفر

اشرف عامر

ساعات وانت جنبى ..
 اشرق واغرب
 ساعات البحور البعيدة تقرب
 واجيلك أسير ..

أنا من زمان الطفولة
 باجيلك كبير ..
 عجوز بس شايف
 وقلبي بشفايف
 أقولك لو انت
 تقولى لو انت
 اتوه جوه لبسى
 أخاف من سكانك وهمسى
 وأبلىط بهمى فى نيلك وأطير
 تطير دنيا واسعة
 يطير قلب واقت بشيمة
 ويطنى سنين عمر والعه .. ف موج البحور
 ألون سماكى وسمايا
 وأخبى ف عنيكى بكايا
 وتبقى الحبيبة ..
 وتبقى البلاد البعيدة القريب ..
 وتبقى الوطن

يا أول وآخر ساعات الخطر
 ملامحك بتشبه ملامحى
 وحزنك بيثبته لجرحى
 وياعرف مكانك ..
 وقلبك بيعرف مكانى ..
 ماهوش حزن تانى
 لكنه انقصار ع السفر ..

يا أول وآخر ساعات الخطر
 أنا من زمان الطفولة
 بأسابق طيور المطر
 بأخبى ف عنيكى سمايا وأطير
 بأطير وانت دايما ..
 تبقى الحبيبة ..
 وتبقى البلاد البعيدة القريبة ..
 وتبقى الوطن

تاويل مشكل القرآن

تأليف : ابن قتيبة

تحقيق : السيد احمد صقر

مرض وتحليل : د. هاجد طاهر

مع بداية القرن الثالث الهجرى ، استقبل المسلمون حياة تكاد تختلف كثيرا عما الفوه فى القرنين السابقين . ومع ذلك ، فان هذه النتيجة لم تنشأ من فراغ ، فقد كانت مقدماتها تكن فى القرن الثانى الذى شهد بصفة خاصة قيام الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ .

اصبحت بغداد ، عاصمة العباسيين ، مدينة كبرى ، تسوج بشتى الاجناس ، ممثلين لحضارات مختلفة ، واتجاهات ثقافية متعددة ، ثم .. نزعات دينية والحادية متضادة . وقد خلق هذا كله جوا مشحونا بالتحدى ، والقى على علماء الاسلام ، فى تلك الفترة ، مهمة صعبة : كان عليهم ان يواجهوا العصر بحركته السريعة المتلاحقة ، وان يقتلوا للخصوم بما يقتضيه ، او على الاقل ، بما يحد من تأثيرهم فى الجماهير .

ويلاحظ ان الاسلام نفسه تعرض ، خلال القرن الثالث ، لمرحلة اختبار قاسية ، فقد تغلغلت الثقافة اليونانية الى المسلمين من طريق الترجمات والشروح والتلخيصات العربية ، وفتنت بسحرها كثيرا منهم ، كما اتسع للحضارة الفارسية ان تكشف عن عقائدها المعتقد منذ آلاف السنين ، هذا الى جانب حرية التعبير التى اتاحت لكل من اليهود والمسيحيين ان يدافعوا عن اديانهم التى هجرها اتباعها لى يعتنقوا الدين الاسلامى .

نشهد فى هذا القرن جدلا يمتد - تقريبا - الى كل القيم والمبادئ . واذا كان كثير من الخلفاء العباسيين قد اتاحوا للشعوب والطوائف الاخرى حرية واسعة فى الاعتقاد والتعبير ، فقد تعرض الاسلام نفسه لنتائج هذه الحرية . ومن المبدأ الذى يرى انه بزعة الاساس ينهار البقاء كله ، اقبل خصوم الاسلام يتبعون آيات القرآن الكريم ، ويبحثون فيها عن مواطن ضعف ، او نقاط هجوم .

يقول ابن قتيبة : وقد اعترض كتاب الله بالظعن ملحدون ، ولغوا فيه وهجروا ، واتبعوا (ما تشابه منه ابتغاء الفتنة ، وابتغاء تأويله) (١) بأنهم كليلية ، وأبصار عليية ، ونظر مدحول (٢) ، فحرفوا الكلام عن مواضعه ، وعدلوه عن سبيله ، ثم قضاوا عليه بالتناقض ، والاستحالة في اللحن ، وفساد النظم والاختلاف . وأدلووا في ذلك بطلان ربما أهملت الضعيف الغمر ، واعتزست بالشبه في القلوب ، وقدحت بالشكوك في الصدور (٣) .

وهكذا بعد فترة طويلة من الستر ، استعلن الهجوم على القرآن الكريم ، المصدر الأول للدين الجديد ، ووجد علماء الاسلام أنفسهم في موقف دقيق ، فماذا فعلوا ؟

لم يصادروا أقوال الخصوم ، وكان بإمكانهم أن يستخرجوا القرار في ذلك من السلطة الحاكمة بأحراق الكتب المعادية ، أو حتى بكنم الآراء في الصدور !

ولم يخدموا الجماهير بالخطب الانشائية التي تتناول اشخاص الخصوم بالقدح والتشهير ، غافلة أو قاصرة عن الرد على آرائهم التي تندفع شبهاتها الى الحقول دون منازع !

وانما فعلوا ما كان ينتظر عن أمثالهم ، وهو التصدي لسؤوليتهم العلمية والتنويرية بكل شجاعة ، متبعين في ذلك خطى المنهج الاسلامي الذي يمكن ابراز بعض عناصره فيما يلي :

(أ) سماع وجهة النظر ، محاولة لفهمها في هدوء .

(ب) تبسيط المسألة موضوع الخلاف الى افكار رئيسية ، ثم تحليل هذه الأفكار الى عناصرها الأولية .

(ج) الرد عليها بموضومية خالصة ، وعرضها بلمعة واضحة ومحددة .

ومن الطبيعي أن يكون وراء ذلك كله : احتشاد هائل وثقافة واسعة ، وحسن استخدام لادوات البحث والمفاظرة ، ولنستمع الى ابن قتيبة وهو يبسط بعض ما ذكرناه ، حين يقول : « فاجبت أن أنضح عن كتاب الله ، وأرمي من ورائه بالحجج النيرة ، والبراهين البينة ، وأكشف للناس ما يلبسون ، فألفت هذا الكتاب ، جامعاً لتأويل مشكل القرآن ، مستنبطاً ذلك من التفسير بزيادة في الشرح والايضاح ، وحاملاً ما أعلم فيه مقالا لاسام مطلع على لغات العرب ، لأرى المعائد موضع الجاز ، وطريق الامكان ، من غير أن أحكم فيه برأى ، أو اقضى عليه بتأويل . ولم يجز لي أن أنص بالاسناد الى من له أصل التفسير ، إذ كنت لم اقتصر على وهي التوم حتى كشفته ، وعلى إيمانهم حتى أوضحته ، وزدت في الالفاظ ونقصت ، وقدمت وأخرت ، وضربت لذلك الامثال والاشكال حتى يستوى في فهمه السامعون (٤) .

وهكذا يتضح الدافع الجليل من تأليف ابن قتيبة لكتابه الضخم « تأويل مشكل القرآن » وهو الكتاب الذي تصدى لتحقيقه ، والتعليق عليه ، وإخراجه في ثوب علمي لائق واحد من كبار المحققين في العصر الحاضر هو : السيد أحمد سطر (٥) .

بلغت مقدمة التحقيق حوالى ٨٧ صفحة . ولا يمكن لقارئ الكتاب أن يمر عليها دون أن يدهش للجهد الجبار الذى بذل فيها ، فضلا عن أنه يكتسب عدة حقائق جديدة تباها حول حياة ابن قتيبة ، ويستبث من فساد عدد آخر من الأخطاء المشهورة عنه قديما وحديثا .

ولد ابن قتيبة سنة ٢١٣ هـ ، وكانت نشأته العلمية ببغداد ، حيث تلقى العلوم العربية والإسلامية على عدد من الاعلام ، نذكر من بينهم : ابن سلام الجبجى ، وأسحاق بن راهوية ، ودعبل الخزاعى ، والقاضى يحيى بن الحكم ، والجاحظ .

ولم يتول من المناصب العامة سوى منصب القضاء بالدينور ، ومن هنا أطلق عليه ابن قتيبة الدينورى . أما عن الذى ولاه هذا المنصب ، فيرجع الأستاذ المحقق أنه ابن خاتان ، وزير المتوكل ثم المعتمد . وقد كانت بينه وبين ابن قتيبة مودة دفعت الأخير الى أن يؤلف له كتابه الشهير « أدب الكاتب » .

وهنا يقدم السيد صقر نموذجا للتحقيق والتثبت عندما لا يوافق كلا من ابن السيد والبطلبوسى اللذين ذهبا الى أن ابن قتيبة ألف « أدب الكاتب » للوزير ابن خاتان أثناء خلافته للمتوكل . ويثبت المحقق عن طريق النقد الداخلى لبعض روايات الكتاب المذكور ، ومستعينا بحسه التاريخى ، أنه ألفه للوزير أثناء خلافته للمعتمد . وتلك نقطة هامة تعين على تحديد زمن تأليف هذا الكتاب الشهير .

أما فيما يتعلق بمؤلفات ابن قتيبة ، فقد قدم السيد صقر بيبليوجرافيا نقدية مفصلة عن المطبوع والمخطوط ، والمفقود وأصفا كلا منها ، ومشيئا الى مكانه . وقد توصل الى عدة نتائج غاية فى الاهمية ، فمثلا كشف عن خطأ شاع على أنه حقيقة بين المترجمين لابن قتيبة ، ويتعلق بذكر كتب له ، مع أنها ليست ، فى الواقع ، الا اجزاء أو فصولا من كتب أخرى . ومن أمثلة ذلك ما ذكره حاجى خليفة عن كتاب (تقويم اللسان) ، والقاضى عياض من كتاب (الابنية) . . وليس الكتابان سوى جزئين من كتاب « أدب الكاتب » نفسه .

كذلك أوضح المحقق ، عن طريق النقد الداخلى للنصوص ، فساد النسبة المشهورة لكتاب « الامامة والسياسة » الى ابن قتيبة .

وبصفة عامة ، فان هذه البيبليوجرافيا تصنع الاساس الضرورى لأية دراسة تدور منذ الآن حول ابن قتيبة .

ثم قدم الأستاذ المحقق قائمة أخرى تتضمن سبعة عشر تلميذا لابن قتيبة ، وهم الذين سمعوا عليه كتبه ، وقاموا بمهمة نشرها . وهنا لابد من التوقف أمام حقيقة هامة فى أخلاق هذا العالم الكبير ، وتتمثل فى سباحته باقراء كتبه لمن طلبها ، وعدم حبسها عنه . ولكى يتضح الاثر الكريم لهذا الخلق لابد من مقارنته بموقف المبرد (قرين ابن قتيبة ، والمتوفى سنة ٢٨٥ هـ) « الذى كان يساوم طلابه ويمتنع عن تحديث جماعتهم ، اذا كان فيهم فرد واحد لم يدفع أجره مقدما : كلا الرجلين عالم ، ولكن احدهما يقترب بعلمه من قلوبنا ، بينما يظل الآخر بعيدا عنها !

أما لباب المقدمة ، فيتمثل في ذلك البحث القيم ، الذى أورد فيه السيد صقر آراء العلماء في ابن قتيبة . بعضها ينسبه الى الكشب والغسلة ، وبعضها الآخر يؤكد نزاهته وثيقته : هاجمه الأزهرى وابن البيح ، والدار قطنى ، والبيهقى ، والجوينى ، وابن تفرى بسردي ، ودافع عنه ووثقه الخطيب البغدادي وابن حزم ، والحافظ الذهبي ، وابن الجوزي ، وابن كثير ، وابن تيمية .

وهنا يبرز موثقة صعب ، يتطلب من الباحث الكثير من القراءة ، والموازنة والاستنباط ، اذ كيف يخرج برأى اقرب الى الصواب من بين تلك الآراء المتضاربة وخاصة أن أصحابها يعدون من علماء الطبقة الاولى في الاسلام .

كما نود من محققنا الكبير أن يرتب آراء هؤلاء العلماء في ابن قتيبة على اساس تاريخي ، او موضوعي ، والواقع أنه عاد فنقاش كل رأى ، هوجم فيه ابن قتيبة بالتفصيل ، مستخدما منهجا موضوعيا يعتمد على التخصيص والموازنة ، ومستعينا في الرد بنصوص ابن قتيبة نفسها .

وتجدر الإشارة الى ما تخلل هذا البحث من عبارات حادة اختص بها السيد صقر (وهى تذكرنا بأسلوب ابن حزم في مناقشته الخصوم) ولسنا ندري تلبا الى أى حد يمكننا الاعتراض على مثل هذه العبارات في المناقشات العلمية ، لأنها لا تصدر في الغالب الا من علماء يثقون تماما بصلاية الارض التى يقفون عليها .

ومهما يكن من أمر ، فإن بحث المحقق يمهّد طريقا وعرّا للفاية في دراسة ابن قتيبة . تلك الشخصية المؤثرة في تاريخ الفكر الاسلامي ، وفي الدراسات العربية بصفة خاصة .

اعتمد الاستاذ المحقق في نشر كتاب « تأويل مشكل القرآن » على ثلاث نسخ : اثنتين بدار الكتب المصرية ، وواحدة بمكتبة مراد ملا بتركيا . وقد اتبع في تحقيق الكتاب طريقة لم يفعلها في غيره من الكتب التى قام بتحقيقها ، وهى تخصيص فهرس في آخر الكتاب للفروق بين النسخ . وهو يفكر ان الذى اضطره الى ذلك انما هو كثرة المحذوف من احدى النسخ ، واستحالة الإشارة الى اوله وآخره دون التطويل الممل ، فضلا عن أنه رأى أن هذا العمل قد يريح « جمهرة القراء » .

ثم يحدثنا عن منهجه في شرح الكتاب والتعليق عليه قائلا : « ولقد حرصت في شرحي لهذا الكتاب على تخريج آيائه ، وزيط موضوعاته بأمكنها من كتب الادب والتفسير ، ونقلت من الآراء ما دعت اليه ضرورة البحث ، وأومات الى ما لم أقل ، وكان تصدى في ذلك اما تعضيد رأى ، أو توهين قول ، أو تفضيل مجمل ، أو توضيح مبهم ، أو الإشارة الى مصدر فكرة ، أو اتفاق خاطر ، ليكون الدارس للكتاب على بينه مما ذكره ابن قتيبة من مشكل القرآن ، محيطا بفقهِ المسائل التى عرض لها ، جامعاً لأطراف الآراء ووجوه المذاهب فيها (١) .

ولا يسعنا الا أن نشكر للمحقق الكبير جهده الرائع في وضع ثمانية مفاهرس تعتبر مفااتيح جيدة لاستخدام كتاب ابن قتيبة الضخم علميا منظما ، وهى على الوجه التالي :

فهرس الآيات القرآنية — فهرس الاحاديث النبوية — فهرس الامثال
— فهرس الاعلام — فهرس الاماكن والبلدان — فهرس الايام — فهرس
القوافي — فهرس انصاف الابيات .

وقد بلغت المراجع التي عاد اليها الاستاذ السيد صقر ١٥٧ مرجعا ،
بعضها مخطوطات . وليس هذا بالامر الجديد على محقق كبير ، وقف حياته
على احياء التراث العربي والاسلامى ، وبعث كتوزه المخبوءة .

فاذا ما انتقلنا بعد ذلك الى كتاب « تأويل مشكل القرآن » وجدنا ابن
قتيبة يبدأ من موقع اسلامى خالص ، فيعترف بقدر القرآن الكريم ، وعناية
الله تعالى به ، اذ انزله ناسخا لما قبله من الكتب الدينية ، واودع اعجازه
في نظمه وتأليفه ، وجعله متلوا لا يبل على طول التلاوة ، ويسموا لاتباعه
الاذان ، وغضا لا يخلق على كثرة الرد ، وعجيبا لا تنتفى عجائبه ، ومفيدا لا
تنقطع فوائده (٨) .

وتمتاز العبارة القرآنية بقدرتها على حمل الكثير من المعاني في العدد
القليل من الالفاظ ، وذلك هو ما عناه الرسول ، صلى الله عليه وسلم ،
بقوله : «أوتيت جوامع الكلم» أى الكلمات القليلة العدد الجامعة تصون الحكمة ،
ويمثل ابن قتيبة لذلك قائلا : « فان شئت أن تعرف ذلك فتدبر قوله سبحانه
(خذ العفو وأمر بالعرف وأعرض عن الجاهلين) (٩) كيف جمع له بهذا كل خلق
عظيم : لان فى أخذ العفو صلة القاطعين ، والصفح عن الظالمين : وأعطاه
الماتمين ، وفى الأمر بالعرف تقوى الله وصلة الأرحام ، وصون اللسان عن
الكذب ، وغض الطرف عن الحرمات .. وفى الاعراض عن الجاهلين الصبر
والحلم وتنزيه النفس عن مماراة السفه ، ومنازعة اللجوج » (١٠)

هذا مثال واحد من حوالى عشرة امثلة اوردتها ابن قتيبة فى مفتتح
كتابه ، ليقف منها القارئ على اهمية التأمل فى «العبارة القرآنية» ومحاولة
تدبرها بعناية « فانما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ، واتسع عليه ،
وفهم مذاهب العرب وافقتانها فى الاسباب ، وما خص الله لفتها دون جميع
اللغات .

ومما ذهب اليه ابن قتيبة فى تفضيل لغة العرب على سائر اللغات (١١)
ما تمتاز به من أن حروفها تبلغ ثمانية وعشرين حرفا على حين تقتصر الفظاظ
جميع الأمم عن هذا العدد .

وكذلك « الاعراب » الذى يذهب ابن قتيبة الى أن الله تعالى ، قد
جعله وشيا لكلام العرب وحليه لنظامها (١٢) وفارقا — فى بعض الاحوال —
بين الكلامين المتكافئين ، المعنيين المختلفين . فلو أن قارئنا قرأ
(فلا يحزنك قولهم ، انا نعلم ما يسرون وما يعلنون) وترك طريق الابتداء
بانا ، وأعمل القول فيها بالنصب — على مذهب من ينصب أن بالقول كما
ينصبها بالظن لقلب المعنى عن وجهته وزاله عن طريقته ، وجعل النبى ،
عليه السلام ، محزونا لقولهم : ان الله يعلم ما يسرون وما يعلنون ! وهذا
كفر ممن تعمد ، وضرب من اللحن لا تجوز الصلاة به ولا يجوز للمؤمنين أن
يتجاوزوا فيه (١٤) .

ومما اخصت به اللغة العربية ايضا ان التغير في حركة الحرف الواحد قد يؤدي الى تغيير معنى الكلمة كله ، بل وقلبه أحيانا الى الضد «فيقولون : رجل لعنة — بضم اللام وتسكين العين — اذا كان يلعنه الناس . فاذا كان هو الذي يلعن الناس قالوا : رجل لعنة ، فحركوا العين بالفتح ، وقد جاء في القرآن (ويل لكل همزة لمزة) (١٥) .

ومن الدقة في اوصاف اللغة العربية ما يكون أحيانا عن وضع حرف مكان حرف آخر ليؤدي معنى جديدا . كتولهم للنار اذا طفنت (هاهمة) فان سكن لهيبها وبقي من جمرها شيء قيل (خامة) .

وقد يرتبط الشيء بعدة معان ، وهنا تلجأ اللغة العربية الى اشتقاق اسماء من هذا الشيء بعدد المعاني المرتبطة به : « كاشتقاقهم من البطن للخبيص » « مبطن » ، وللمعظم البطن اذا كان خلقة « بطين » ، فاذا كان من كثرة الاكل قيل : « مبطن » ، وللمنهوم « بطن » ، وللعليل البطن « مبطون » (١٦) .

كذلك يرى ابن قتيبة ان العرب تميزوا بفن الشعر « الذي اقامه الله تعالى ، لها مقام الكتاب لغيرها ، وجعله لعلومها مستودعا ، ولآدابها حائطا ، ولاتسائها مقيدا ، ولاخبارها ديوانا لا يربث على الدهر ، ولا يبيد على مر الزمان ، وحرسه بالوزن والقوافي وحسن النظم ، وجودة التعبير من الدرس والتغير ، فمن اراد أن يحدث فيه شيئا عسر ذلك عليه ولم يخف له كما يخف في الكلام المنثور » (١٧) .

واخيرا فان للعرب « المجازات في الكلام ، ومعناها : طرق القول وماؤده ، ففيها الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والاخفاء والاظهار ، والتعريض والافصاح والكتابة ، والايضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، ولفظ العموم لمعنى الخصوص ، مع اثشاء كثيرة ستراها في ابواب المجاز في التعبير (١٨) .

ويعقب ابن قتيبة على ذلك بأن القرآن الكريم قد نزل بكل هذه الطرق في التعبير ، ولهذا فانه يرى عدم امكانية ترجمته الى لغة اخرى ، لما سوف يفقده ، في اثناء الترجمة من المعاني الجانبية والاياءات التي ترتبط بطبيعة التعبير في اللغة العربية . يقول ابن قتيبة : « لذلك لا يقدر احد من التراجع على أن ينقله الى شيء من اللسان ، كما نقل الانجيل عن السريانية الى الحبشية والرومية وترجمت التوراة والزيور وسائر كتب الله تعالى بالعربية . لان العجم لم تتسع في المجاز اتساع العرب (١٩) ثم يقدم ابن قتيبة عدة أمثلة من آيات القرآن الكريم التي تحمل برصفاها الخاص معاني لا يمكن التعبير عنها في رصف عربي آخر ، فما بالك بلغة أجنبية ؟ (٢٠)

وفي باب (الحكاية عن الطاعنين) يحاول ابن قتيبة استقراء أوجه النقد التي وجهت الى القرآن الكريم ، مصنفا اياها في موضوعات رئيسية ، وعارضا أقوال الخصوم — دون ذكر أسمائهم — بكثير من الوضوح ، ثم يجيبا على كل قول منها بالتفصيل .

وقد اعتبد الطاعنون على مثل قوله تعالى (ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا) (٢١) ثم طاروا فرحا عندما وجدوا اختلاف الصحابة في بعض القراءات واللحن الظاهر في بعض الآيات ، وأخيرا ما بدا لهم من تناقض بعض الحقائق التي تحدث عنها القرآن .

يقول ابن قتيبة : « وقد ذكرت الحجة عليهم في جميع ما ذكروا ، وغيره مما تركوا ، وهو يشبه ما انكروا ، ليكون الكتاب جامعا للقصد الذي قصدت له » (٢٢) أى أن كتاب « تأويل مشكل القرآن » ليس قاصرا فقط على ما أثاره الطاعنون في القرآن ، وإنما يشتمل أيضا على كل ما يحتمل شيئا من التساؤل أو الغموض . وبهذا يخرج كتاب ابن قتيبة عن أن يكون مرتبطا بدافع جزئى عارض ، الى مجال أوسع وأرحب وأشد ارتباطا بالدراسات الدينية .

فبالنسبة الى مسألة القراءات ، اعتبد الطاعنون في القرآن الكريم على اختلاف قراءاته وتعدد وجوه بعض حروفه والألفاظه . وقالوا : وجننا الصحابة ومن بعدهم يختلفون في الحرف .. والقراء يختلفون : فهذا يرفع ما ينصيه ذاك ، وذلك يخفض ما يرفعه هذا . وأنتم تزعمون أن هذا كله كلام رب العالمين ، فأى شيء بعد هذا الاختلاف ، وأى باطل بعد الخطأ واللحن تبغفون (٢٣) .

ويرد ابن قتيبة : أما ما اعتلوا به في وجوه القراءات من الاختلاف ، فإننا نحتج عليهم فيه بقول النبي ، صلى الله عليه وسلم ، « نزل القرآن على سبعة أحرف » ، كلها شاف كاف ، فاقروا ما تيسر منه » .

وقد غلط في تأويل هذا الحديث قوم ، فقالوا : السبعة الاحرف : وعد ووعيد وحلال وحرام ومواعظ وأمثال واحتجاج . وقال آخرون : هى سبع لغات في الكلمة .

وقال قوم : حلال وحرام ، وأمر ونهى ، وخبر ما كان قبل ، وخبر ما هو كائن بعد ، وأمثال .

وليس شيء من هذه المذاهب بتأويل ..

وإنما تأويل قوله ، صلى الله عليه وسلم « نزل القرآن على سبعة أحرف » : على سبعة أوجه من اللغات متفرقة في القرآن . بذلك على ذلك قول رسول الله ، صلى الله عليه وسلم : « فاقروا كيف شئتم » .

وقال عمر : سمعت هشام بن حكيم بن حزام يقرأ سورة الفرقان على غير ما أقرؤها ، وقد كان النبي ، صلى الله عليه وسلم ، أقرانها ، فأتيت به النبي ، صلى الله عليه وسلم ، فأخبرته ، فقال له : اقرأ — فقرأ تلك القراءة ، فقال هكذا أنزلت ، ثم قال لي : اقرأ — فقرأت ، فقال : هكذا أنزلت . ثم قال : « أن هذا القرآن نزل على سبعة أحرف ، فاقروا منه ما تيسر » (٢٤) .

ويعلق ابن قتيبة على هذا الحديث قائلا : فمن قرأه (أى القرآن) قراءة عبد الله (بن مسعود) فقد قرأ بحرفه ، ومن قرأ قراءة أبى (بن

كعب) فقد قرأ بحرفه ، ومن قرأ قراءة زيد (بن ثابت) فقد قرأ بحرفه .
ويوضح ابن قتيبة أن « الحرف » يقع على المثال المقطوع من حروف
المعجم ، وعلى الكلمة الواحدة ، ويقع الحرف على الكلمة بأسرها ، والخطبة
كلها ، والتصيدة بكاملها (٢٥)

ويحدثنا ابن قتيبة أنه قد تدبر وجوه الخلاف في القراءات ، فوجدوها
سبعة :

١ - اختلاف في اعراب الكلمة أو في حركة بنائها بما لا يزيلها من
صورتها في الكتاب ، ولا يغير معناها مثل قوله تعالى (هل تجازى إلا
الكفور) (٢٦) وهل يجازى إلا الكفور .

٢ - اختلاف في اعراب الكلمة وحركات بنائها بما يغير معناها ، ولا
يزيلها عن صورتها في الكتاب مثل قوله تعالى (ربنا باعد بين أسفارنا) (٢٧)
وربنا باعد بين أسفارنا .

٣ - اختلاف في حروف الكلمة دون اعرابها ، بما يغير معناها
ولا يزيل صورتها ، مثل قوله تعالى (وانظر آلى العظام كيف ننشرها) (٢٨)
وننشرها .

٤ - اختلاف في الكلمة بما يغير صورتها في الكتاب ، ولا يغير معناها
، مثل قوله تعالى (كالصوف المنقوش) و (كالمهن) (٢٩)

٥ - اختلاف في الكلمة بما يزيل صورتها ومعناها ، مثل قوله تعالى
(وطلع منضود) في موضع (وطلع منضود) (٣٠)

٦ - اختلاف بالتقديم والتأخير ، مثل قوله تعالى (وجاءت سكرة
الموت بالحق) (٣١) وفي موضع آخر (وجاءت سكرة الحق بالموت) .

٧ - اختلاف بالزيادة والنقصان مثل قوله (وما مهلت أيديهم) ،
(وما مهلت أيديهم) (٣٢)

وهو يرى أن كل هذه الحروف « كلام الله تعالى ، نزل به الروح الأمين ،
على رسوله ، عليه السلام ، وذلك أنه كان يعارضه في كل شهر من شهر
رمضان بما اجتمع عنده من القرآن ، فيحدث الله اليه من ذلك ما يشاء ،
وينسخ ما يشاء ، وييسر على عباده ما يشاء . فكان من تيسيره : أن أمره
بأن يقرى كل قوم بلغتهم ، وما جرى عليه عادتهم .

فلهذا يقرأ (متى حين) يريد (حتى حين) (٣٣) ، لأنه هكذا يلفظ
بها ويستعملها والأسدي يقرأ (تسود وجود) (٣٤) بكسر تاء الفعل المضارع ،
والتبسي يهز ، والقرشي لا يهز الخ ..

ولو أن كل فريق من هؤلاء أمر أن يزول من لفته ، وما جرى عليه
اعتقاده طفلاً وناشئاً وكهلاً لاشتد ذلك عليه ، وعظمت المحنة فيه ، ولم
يمكنه إلا بعد رياضة للنفس طويلة ، وتزليل للسان ، وقطع للعادة . فأراد
الله برحمته ولطفه أن يجعل على لسان رسوله ، صلى الله عليه وسلم ،
أن يأخذوا باختلاف العلباء من صحابته في فرائضهم وأحكامهم ، وصلاتهم
وصيامهم وزكاتهم وحجهم وطلائعهم وعقبتهم ، وسائر أمور دينهم « (٣٥) .

وأما بالنسبة الى دعوى اللحن في القرآن الكريم ، فإن ابن قتيبة يذكر اعتماد الطاعنين على حديث عائشة ، رضى الله عنها ، ومن أن بعض ما وقع من ذلك أنها يرجع الى غلط الكاتب ، وعلى حديث عثمان بن عفان ، رضى الله عنه ، الذى يقول : أرى فيه لحنا ، وستقيمه العرب بالسنتها .

لكن ابن قتيبة يسرع فيؤكد أن تلك المواضع المحتملة للحن من حيث الظاهر قد تكلم فيها النحويون ، واعتلوا لكل حرف منها ، واستشهدوا الشعر . (٣٦) .

فمثلا احتج الطاعنون بوجود اللحن في آية (أن هذان لساحران) (٣٧) ، حيث القاعدة النحوية تقرر أن تكون : أن هذين لساحران « لكن ابن قتيبة يبين أن الزام المثني الآلف في جميع حالاته الاعرابية — أنها هـ لغة بلحرث بن كعب ، فهم يقولون : مررت برجلان ، وقبضت منه درهمان ، وجلست بين يديه . الخ .

كذلك ، فإن القراء قد اختلفوا في قراءة هذا « الحرف » ، فقرأ أبو عمرو بن العلاء وعيسى بن عمر (أن هذين لساحران) وذهب الى أنه غلط من الكاتب ، كما ثالت عائشة (٣٨)

ويخلص ابن قتيبة من ذلك الى أن ما يظن أنه لحن في القرآن قد يمكن تفسيره نحويا باعتباره لغة قبيلة من قبائل العرب ، أو أنه خطأ من كاتب المصحف ، وعلى أية حال ، فإن رسول الله ، صلى الله وسلم ، برىء من أخطاء اللحن ، سواء كانت في النطق أو الكتابة . يقول ابن قتيبة « وليست تخلو هذه الحروف من أن تكون على مذهب من مذاهب أهل الاعراب فيها ، أو أن تكون غلطا من الكاتب ، كما ذكرت عائشة ، رضى الله عنها . فإن كانت على مذاهب النحويين فليس هاهنا لحن بجمد الله . وإن كانت خطأ في الكتاب فليس على رسوله ، صلى الله عليه وسلم ، جنسية الكاتب في الخط . ولو كان هذا عيبا يرجع الى القرآن ، لرجع عليه كل خطأ وقع في كتابة المصحف من طريق التهجى » (٣٩) .

فاذا جئنا الى دعوى التناقض ، وجدنا ابن قتيبة يذكر مطامع الخصوم ثم يرد عليها بالتفصيل . يقول : وأما ما نطوا من التناقض في مثل قوله تعالى (فيؤمذ لا يسأل عن ذنبه أنس ولا جان) . (٤٠) وهو يقول في موضع آخر (فوبرك لئنسألهم أجمعين ، عما كانوا يعملون) (٤١)

فالجواب في ذلك : أن يوم القيامة يكون كما قال الله تعالى (مقداره خمسين ألف سنة) (٤٢) ففي مثل هذا اليوم يستلون ، وفيه لا يسألون ، لأنهم حين يعرضون يوقفون على الذنوب ويحاسبون ، فاذا انتهت المسألة وجبت الحجة (انشقت السماء فكانت وردة كالذهان) (٤٣) وانقطع الكلام وذهب الخصام واسودت وجوه قوم ، وابيضت وجوه آخرين ، وعرف الفريقان بسيماهم ، وتطايرت الصحف من الأيدي ، فاتخذ ذات اليمين الى الجنة ، واتخذ ذات الشمال الى النار (٤٤) .

وعلى هذا المنوال من عرض الدعوى بأمانة والرد عليها من القرآن الكريم نفسه ، وبالاتماد على بعض الحجج العقلية — يستمر ابن قتيبة في تتبع أقوال الطاعنين في القرآن الكريم ، متعرضا لثلاث مسائل كبرى هي :

مسألة التشابه (٤٥) .

مسألة الجاز (٤٦) .

مسألة الحروف المقطعة في أوائل السور (٤٧) .

وقد قاده هذا بالطبع الى أن يتعرض لمباحث لغوية وبلاغية تبين امكانية اللغة العربية في التعبير عن المعنى الواحد بصور متعددة ، واتساعها في استخدام الالفاظ والعبارات التي تشتمل على أكثر من معنى . ولا شك في أن هذه المباحث اللغوية والبلاغية مما يعين كثيرا على فهم القرآن الكريم ، فضلا عن انها اداة أساسية ينبغي أن يجيدها من يتصدى لتفسيره .

وإذا كان من كلمة أخيرة عن كتاب « تأويل مشكل القرآن » فلا بد من الإشارة الى أنه يعتبر مصدرا أساسيا من مصادر الدراسات القرآنية ، بالإضافة الى كونه مصدرا هاما في مجال الدراسات اللغوية ، والبلاغية . كذلك فإنه يعد وثيقة ممتازة في مجال الدفاع العلمي عن الاسلام ، والزود عن كتابه الكريم . ثم انه يقدم لنا أسلوبا في البحث الاسلامي الخالص يمتاز بالجدية والموضوعية ، والتمكن من المادة العلمية فضلا عن تحديد القصد ، ووضوح الهدف .

الهوامش :

* اعتمدنا في عرض الكتاب على الطبعة الثانية الصادرة عن دار التراث بالقاهرة ، سنة ١٣٩٣ - ١٩٧٣ .

(١) سورة آل عمران ، آية ٧

(٢) تكشف عبارة ابن قتيبة هنا بوضوح عن ضعف الخصوم في وسائل بحثهم ، وفي نفس الوقت : حيث غرضهم من هذا البحث .

(٣) تأويل مشكل القرآن ص ٢٢ .

(٤) السابق ص ٢٣ .

(٥) اعطى السيد احمد صقر كل جهوده تقريبا لمجال نشر التراث ، وقدم للمكتبة العربية والاسلامية ما يزيد عن ثلاثين كتابا من أمهات المصادر ، نذكر من بينها : اعجاز القرآن للباقلاني ، والموازنة بين الطائيين للامدي ، والهوامل والشوامل لابى حيان التوحيدى ، والالماع للغاضى عياض ، وتأويل مختلف الحديث لابن قتيبة . ويلاحظ أن السيد صقر قد اتجه في الفترة الأخيرة لكتب الحديث النبوى الشريف ، وتمتاز تحقيقاته بالأصالة والجدية والامانة وتزويد القارئ بالتصنيفات قدر ممكن من المعلومات التى تكشف غوامض النص القديم ، وتيسر سبل استخدامه .

(٦) انظر صفحات ٤٩ ، ٥٠ ، ٦١ من مقدمة المحقق .

(٧) مقدمة المحقق ص ٨٦ .

(٨) سورة الاعراف ، آية ١٩٩ .

(٩) تأويل مشكل القرآن ، ص ٤ ، ٥ .

(١٠) السابق ، ص ١٢ .

(١١) هذا الرأى موضع مناقشة . فمثلا ينفى ابن حزم أن يكون للغة العربية في حد ذاتها أى افضلية على غيرها من اللغات ، انظر الاحكام ٣٩/٤٠ .

(١٢) فكرة تزيين الاعراب للكلام . فكرة هامة جدا . وليت علماء النحو

يلتفتون اليها ويطورونها .

- (١٣) سورة يس ، آية ٧٦ .
- (١٤) تاويل مشكل القرآن ، ص ١٤ .
- (١٥) السابق ، ص ١٥ .
- (١٦) السابق ، ص ١٦ .
- (١٧) السابق ، نفس الصفحة .
- (١٨) السابق ، ص ١٨ .
- (١٩) السابق ، ص ٢٠ ، ٢١ .
- (٢٠) السابق ، ص ٢١ .

(٢١) من الجدير بالذكر ان الاستاذ السيد صقر قد رجح رأى ابن قتيبة ، بل اعتقد صوابه ، فيما يتعلق بعدم ترجمة القرآن الى اللغات

- الأجنبية . انظر مقدمة المحقق ، ص ٨٠ .
- (٢٢) سورة النساء ، آية ٨٢ .
- (٢٣) تاويل مشكل القرآن ، ص ٣٢ .
- (٢٤) السابق ، ص ٢٤ ، ٢٥ .
- (٢٥) السابق ، ص ٢٤ ، ٢٥ .
- (٢٦) سورة سبأ ، آية ١٩ .
- (٢٧) سورة سبأ ، آية ١٩ .
- (٢٨) سورة البقرة ، آية ٢٥٩ .
- (٢٩) سورة الفارعة آية ٥ .

(٣٠) سورة الواقعة ، آية ٢٩ — وفي القراءات الشاذة لابن خالوية :
« وطلع » بالعين ، قراها على بن أبى طالب على المنبر ، فقبل له : أملا
تغيره في المصحف ؟ قال : « ما ينبغي للقرآن ان يهاج » أى لا يغير .

- (٣١) سورة ق ، آية ١٩ .
- (٣٢) سورة يس ، آية ٣٥ .
- (٣٣) سورة المؤمنون ، آية ٥٤ .
- (٣٤) سورة آل عمران ، آية ١٠٦ .
- (٣٥) تاويل مشكل القرآن ، ص ٣٩ ، ٤٠ .
- (٣٦) السابق ، ص ٥٠ .
- (٣٧) سورة طه آية ٦٣ .
- (٣٨) تاويل مشكل القرآن ، ص ٥٠ ، ٥١ .
- (٣٩) السابق ، ص ٥٦ ، ٥٧ .
- (٤٠) سورة الرحمن ، آية ٩٢ .
- (٤١) سورة الحجر ، آية ٩٢ .
- (٤٢) سورة المعراج ، آية ٤ .
- (٤٣) سورة الرحمن ، آية ٣٧ .
- (٤٤) تاويل مشكل القرآن ، ص ٦٥ .
- (٤٥) السابق ، ص ٨٦ وما بعدها .
- (٤٦) السابق ، ص ١٠١ وما بعدها .
- (٤٧) السابق ، ص ٢٩٩ وما بعدها .

الالتزام والقيم الجمالية في أغاني الشيخ امام

د. جهاد سامي داود

قارئ قرآن عادي لم يكن أحد يسمع به ، لولا هزيمة يونيو التي أحدثت مناخا ديمقراطيا أتاحه تداخل التوازن بين القوى التي تشكل محور النظام في مصر . ظهر فجأة وبقوة لم يتوقعها أحد ، وبدأت أغانيه تنتشر بسرعة فائقة ولم يستطع أحد أن يمنع انتشارها ، وأصبح له جمهور مريض بين الطلبة والعمال والمثقفين الذين أخذوا يرددون أغانيه في الجامعات والمصانع وأثناء المظاهرات التي تعددت في تلك الفترة من تاريخ مصر . ثم بدأت أغانيه تأخذ بعدا آخر فانتشرت بين الجبهات التقدمية في الشعوب العربية الأخرى . وكان طبيعيا حينئذ أن تحاول السلطة احتواءه مرة والضغط عليه مرة أخرى ، وانتهت كلها بالفشل . فمنع من الغناء في أجهزة الدولة وقطعت عليه الكهرباء في الاحتفالات التي يدعمى للغناء فيها ، وأغلقت أمامه أبواب الرزق ، وروقت تحركاته ، وحددت أقامته ، وأخيرا وضع في السجن . فكانت نتيجة ذلك استمراره في الغناء وانتشار أغانيه أكثر وأكثر .

هكذا بدأ الشيخ امام مشواره الفني منذ حوالي أكثر من ١٥ عاما ، عانى خلالها من الاضطهاد والسجن والاعتقال ما لم نسمع أنه حدث لأحد فنانينا كبارا كانوا أم صغارا منذ اغلاق قوات الاحتلال الانجليزية لمسرح سيد درويش بسبب أغانيه وأناشيده ومواقفه الوطنية . فهو إذن ظاهرة فنية يجب أن نقف أمامها قليلا لنعرف خصائصها وقيمها الجمالية .

يدعى بعض الذين يحاولون تشويه أغاني الشيخ أمام بأنه لولا ارتباطه بالشاعر أحمد فؤاد نجم وأشعاره السياسية بالذات لم تكن أغانيه ل تظهر وتنتشر بهذه الصورة الكبيرة ، فهو ليس فنانا حقيقيا وبخاصة أنه لم يخلق أى تعليم موسيقى . وهذا غير حقيقى ، فكثيرا ما سمعنا أغاني أو أناشيد وطنية في مناسبات وطنية مختلفة أو لها بعض الارتباط بالسياسة ولكنها لم تحرك مشاعرنا ، ولم يكن لها أى تأثير علينا بمجرد انتهائنا من سماعها ، بل وسريعا ما تناسلها الجماهير وكأنها لم تكن . أن أشعار أحمد فؤاد نجم وإن تكن إحدى القيم الجمالية بلاشك في أغاني الشيخ أمام ليست السبب في انتشارها بقدر ما تحويه هي نفسها من قيم جمالية والحن شعبية كانت السبب الأساسي في انتشار أشعار أحمد فؤاد نجم . أما بالنسبة للتعليم الموسيقي فنجد من ملحنينا هم الذين تلقوا تعليميا موسيقيا ، وكان غالبا تعليميا بسيطا ، وليس هناك مثل ذلك أفضل من محمد عبد الوهاب الذى لم يلق أى تعليم موسيقى على الإطلاق ، ومن المعروف أن موسيقانا الشرقية بترائها وتقاليدها العريقة فن يحتاج من يمارسه لفهم وإدراك موسيقى دقيق قد يحدث للبعض منهم وقد لا يحدث ، وليست هناك مدرسة لذلك أعرق من تجويد القرآن والذى تعلمه وأتقنه الشيخ أمام .

ونعود فنسأل أنفسنا مرة أخرى عن القيم الجمالية لموسيقى الشيخ أمام .

ان الفن هو أحد وسائل الاتصال والتقارب بين الإنسان وأخيه الإنسان ، وهو في مستواه الإنساني الأمثل تقارب وتجاوز للعواجز الأيديولوجية بين البشر على أساس إنساني يعلو فوق كل الخلافات . ولكي يحدث ذلك يقف الفنان عاريا أمام جماهيره ليعكس ما بداخله من أفكار ومعتقدات ومن مشاعر وأحاسيس تجاه ظواهر الحياة المختلفة للارتقاء بالإنسان الى المستوى الإنساني الأمثل وتبصيره بمكانته في العالم .

وهنا تبرز قضية الفكر والالتزام في الفن وهي بلا شك أولى القيم الجمالية من أغاني الشيخ أمام ، بل والمحور الرئيسي لهذه القيم . فلكي يعبر الفنان بصديق عن أحاسيسه ومشاعره لابد أن يعكس لنا فكرا يكون ملتزما به ، بغض النظر عن ماهية هذا الفكر وركائزه . وكلما عايش الفنان هذا الفكر والتزم به ، واقتنع به أكثر ، كلما كان تعبيره أصدق وأقوى ، وبالتالي أصبح تأثيره أشد وأعرق في الجماهير التي يخاطبها ، وهي التي تشعر بكل ما هو نابع عن وجدان ومشاعر صادقة .

فبديهي إذن أن تنتشر أغاني الشيخ أمام في أوساط العمال ، وبين الطلبة والمثقفين التقدميين ، وهي الأغاني التي تطرح قضايا الوطن من جوانبها المختلفة مناصرة دائما لجانب طبقات الشعب الكادحة في محاولة لأعادتها سياسيا ولكي تدعوها للمشاركة في الحركة الشعبية الثورية في مصر .

ولأن أغاني الشيخ امام تنحاز دائما لجانب جماهير الشعب الكادحة ، وتطرح لها الحلول المناسبة في قضايا الوطنية ، فيجب أن يكون لها شكل مناسب لمخاطبة هذه الجماهير نابع منها ، بحيث تستجيب تلك الجماهير له . وهنا نأتى الى قيمة جمالية ثانية في أغاني الشيخ امام . ففى بساطة وتلقائية متناهية نجد أشكالا موسيقية تفرض نفسها على تلك الأغاني حسب مضمون كل منها ، تتميز بالشعبية المصرية ، فمنها الموال الشعبى ، وأغاني الاطفال الشعبية ، «الطقاطيق» الساخرة كأغاني صبرايوب ، وبقرة حاحا ، وع المحطة . وترتفع بعض أغانيه في مشاعرها الحزينة الدفينة ينسجع فيها مرأى شعبية ، كما في بكائية يناير : أنا رحت القلعة وشغت ياسين . ويصل شكل الأغنية الى أبعاد انسانية أشمل ، لتشارك في الحركة الثورية العالمية ، فتتحول أغنية قارئ القرآن البسيط الى نشيد ثورى شعبى انسانى عظيم ، كما في أغنيته الرائعة جيفارا مات .

وكما فرض التزام الشيخ امام بالفكر الثورى أشكالا موسيقية شعبية نجده قد فرض عليه أيضا استخدامه للمادة اللحنية والإيقاعية الشعبية في غالبية أغانيه . ويلاحظ ذلك أى مستمع أو متفوق لهذه الأغاني بوضوح كما في أغنية « بقرة حاحا » :

حاحا فالبقرة حلوب

حاحا تحلب قنطار

تماما كالأغنية الشعبية :

على عليه .. يلى ضرب الزميره .. يلى

وكما في أغنية :

يا غربة روحى روحى لا تحطى على سطوحى
وسطوحى يطلع فدان والفدان يحتاج مروى
والمروى عرق الإنسان الإنسان يحتاج ثروة

تماما كالأغنية الشعبية المشهورة : النجار عاوز مسمار .. والمسمار عند الحداد .. الخ .

ومن يتم بتحليل أغاني الشيخ امام جد فيها كثيرا من تلك الألحان الشعبية ، وقد لا تخلو أغنية من أغنياته من مادة لحنية شعبية ، وسيشعر قورا بالنفحة الحزينة في مقام أغانيه ، والتي تعبر عن الفبن والظلم والقهر ، إحدى سمات موسيقانا الشعبية المصرية .

وإذا كان الشيخ امام : نمد من تراثنا الشعبى مادة لحنية فان تلحينه لأغانيه في مجمله يتميز ببعض المميزات الخاصة ، فهو يبتعد تماما عن الطريب ، فهذه ليست مهمته ، ووظيفة أغانيه وجبله اللحنية قصيرة وسريعة ، يستمد أيقاعها من إيقاع حركة الحياة وسواعد الكادحين ، مما يجعل لها طابعا مميزا ، أهم ما يميزه سهولة أدائه ، فأغاني الشيخ امام

لا تحتاج لطرب في أدائها ، بقدر ما تحتاج لمجموعة تعمل أو تتناقش في قضايا
تهدمها . وبهذه الصفات يكون تداول وانتشار أغاني الشيخ امام سهلا
وسريعا .

كما انى اعتقد ان الشيخ امام يتميز بصفة أخرى قلما حققها أحد من
ملحنينا الآخرين ، وهى تلحينه لصور غنائية رائعة ، ولعل السبب يرجع
في ذلك لكونه كفيفا ، فان خياله الفنى يقوى ويزداد في هذه الحالة عن خيال
الفنان العادي فيخرج لنا صورا غنائية أكثر من رائعة ، ولعل ذلك يظهر
بوضوح في أغنية «ع المحطة» ، فكيف صور لنا الشيخ امام «طلوع الخفه
اما شنطة .. سلم الاتوبيس بنطه » . وكيف صور لنا القطيع على أولى
خطى .. واللى يهيش في الجولة .. واللى يعلا .. واللى يوطى .. وكيف
تصل تلك الصورة الغنائية الى نهايتها عندهما يسأل ، ولا يعنى الكون
خيبر .. لو فخر يلط له لهطة .. بلا شك أنها صورة غنائية وخيال
أكثر من رائع ..

ونجد من هذه الصورة الغنائية أمثلة كثيرة برع الشيخ امام في تلحينها،
منها على سبيل المثال : بللى الشيكاره جنب الشيكارة .. وأتعد يا حننى
ولع لك سيداره . وفي أغنية يعيش أهل بلدى . فكيف يعيش المثقف على
مقهى ريش .. وكيف يعيش التناوله في حى الزمالك .. وأخيرا كيف يعيش
الغلابة في طى النجوع .

ولعل أهم صورة غنائية للشيخ امام نجدها في أغنية جيفارا مات فهي
تصل في عمقها الى مستوى انساني عظيم وخاصة في المقطع الذى يصور
اغتيال البطل الثورى جيفارا .
عيني عليه ساعة القضا
من غير رفاته تودعه
يطلع أتينه للفضا
يزعق ولا مين يسمعه
يمكن صرخ من الألم
من لسمة النار في الحشا
يمكن ضحكك
أو ابتسم
أو ارتعش
أو انتشى
يمكن لفظ آخر نفس كلمة وداع
لجبل الجيعاع
يمكن وصيه للى حاضنين القضية
بالصراع
صور كثير ملو الخيال
والف مليون احتمال
لكن اكيد ولا جدال
جيفارا مات موة رجال .

وهكذا يضفى الشيخ امام من احساسه ومشاعره تجاه القضية التى يعايشها ويشعر بها بقوة وصنق لحنا جياشا جبيلا يعطى لكلمات نجم القوية مزيدا من القوة ، وآفاقا ومعانى جديدة ، ويشرك معه جماهير المستمعين فى بساطه وتلقائية شعبية متدفقة فى رثاء ذلك البطل : « عيني عليه ساعة القضا » ، فتتحول كلمات نجم الى رثاء شعبى مميّق لجيفارا ، سرعان ما يحوله الشيخ امام وفى براعة متناهية مستغلا استجابة الجماهير للحزن والرثاء على البطل ، فيطرح لهم الحل فى صورة نشيد ثورى قوى :

صرخة جيفارا يا عبيد
فى أى موطن أو مكان
مغيث بديل
مغيث مناص
يا تجهزوا جيش الخلاص
يا تقولوا ع العالم
خلاص .

لا شك انها موهبة فنية ، وبراعة موسيقية ، وخيال خصب ، واحساس مميّق ، وإيمان بالقضية .

نتنقل بعد ذلك الى الاداء فى أغاني الشيخ امام . فهو أولا يتميز بالالتزام المطلق بقواعد اللغة العربية وأصول نطقها ، وهذا طبيعى وهو قارئ القرآن ، والذي تعلم وأجاد تجويده ، كما انه يارع فى التعبير عن الكلمة كما أوضحنا فيما سبق . ولعل أهم ما يميز أداء الشيخ امام لأغانيه عدم استخدامه للالات الموسيقية كما تعودنا فى الاغاني الأخرى ، بل يستخدم آلة العود فقط ، لتكون مرشدا له فى فنائه ، ويمكن بسهولة الاستغناء عنها . وكما ان أغانيه ، كما قلنا ، لا تحتاج لطرب محترف ، فهي أيضا لا تحتاج لفرقة موسيقية ، واستعدادات خاصة ، لأنها ملحنة للشعب لى يغنيها فى أى زمان ومكان ، وبذلك تحقق الهدف الذى من أجله كتبت ولحنت .

أما الجديد فى أداء الشيخ امام فهو استخدامه للمجموعة أو « الكورس » كما تعودنا أن نسميه . ذلك أن أغاني الشيخ امام تطرح قضايا وطنية تهم الجماهير ، وتقنوم بدور فى توعيتها وتحثها للحركة ، وتدعوها للمشاركة فى العمل والتغيير . ومن ثم فهي تطالب الجماهير بالمشاركة فيها ، فلا يقتصر دور المستمع على الاستماع أو النشوة والطرب ، بل لابد أن يتعدى المستمع ذلك الدور ، وأن يشارك بنفسه بدور إيجابى فى العمل الفنى ، فيصبح للكورس دور أساسى وإيجابى وهو الدور الذى تمثله جماهير الشعب سواء بالتعليق على الأحداث ، أو توضيح مغزى الأغنية ، أو طرح الحل والمشاركة فيه للقضية الوطنية ، أو السخرية من الأوضاع أو بعض الطبقات .. الخ . وبذلك نرى أن الكورس فى أغاني الشيخ امام قد دخل فى البناء الأساسى فى أغانيه ، وتحول الى قيمة جمالية مختلفة تمام الاختلاف عما تعودناه من الملحنين الآخرين فى ترديد لزمة معينة أو خلال

الفواصل بين كل مقطع فى الاغنية . وبهذا تصبح اغنيات الشيخ امام اكثر شعبية ، وتشارك الجماهير فى خلقها ، كما هو مفروض ان تشارك فى العمل والتغيير بشكل ايجابى نحو مستقبل اكثر اشراقا .

فلا عجب اذن ان تنتشر اغانى الشيخ امام برغم المحاربة الدائمة لها وله ، فان التزامه بفكر واضح ، واقتناعه القوى الصادق به ، قد مده فى تلقائية بسيطة بقيم جمالية فنية اثرت لصنقها فى الجماهير التى غنتها وحفظتها ، لأنها فى الأصل نابغة منها . ولا عجب أيضا ان تنتشر هذه الاغانى فى دول عربية أخرى ، لأنها تمثل جانباً انسانياً مشتركاً ، وتحتوى على قيم جمالية ومزاجية مشتركة فى مجملها بين جميع شعوب الدول العربية .

ان الشيخ امام فنان صادق مع نفسه ، التزم بفكر واضح الى جانب جماهير الشعب ، فأخرج لنا فنا صادقاً ، وقيماً جمالية جديدة ، فأحبته الجماهير ، وأعطته نجاحاً ، كما أعطاهما تضحيات ، فتحية له ، ولكل فنان ملتزم وصادق .

✻ د. جهاد سامى داود

مدرس بقسم علوم الموسيقى بكونسرفتوار القاهرة ، حاصل على
شهادة الدكتوراة فى الموسيقى من صوفيا ، أحد قادة أوركسترا القاهرة
السيمفونى .

موسم الفضائح المسرحية

فؤاد دواره

الظاهرة المسرحية لا تنشأ في فراغ ، ولا تتطور من عدم ، ولا يمكن عزلها عن بقية الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية المحيطة بها . لذلك إذا أردنا أن نرصد هذه الظاهرة خلال موسم واحد ، كما سيحاول هذا المقال بالنسبة لموسم ١٩٨٢/٨٢ ، فلا بد أن يكون واضحا في الأذهان أن هذا الموسم ليس الا محصلة لتراكمات عديدة سابقة ، ونتاج لظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية المتردية التي تعرض لها مجتمعنا في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ ، وازدادت ترددا وتدهورا طوال السبعينيات .

لقد عرف المسرح المصري بدايات ازدهار فني فيما بين عامي ١٩٥٦ و ١٩٦٦ ، لعله لم يعرف مثلها على مدى تاريخه القصير نسبيا . وتقول « بدايات » لأن مد تلك الحركة المسرحية الناهضة لم يتح له أن يكتمل حتى يبلغ سمته ، ولأن تلك السنوات المزدهرة ، التي اصطلح على تسميتها « بمسرح الستينيات » ، لم تخل من سلبيات وعناصر تخلف ، هي نفسها التي استشرت وسيطرت فيما بعد في سنوات التراجع والتدهور ، لتسلمنا الى مرحلة الازمات التي مازلنا نعاني منها في مختلف مناحي حياتنا السياسية والاجتماعية والثقافية .

والتابع للحركة المسرحية منذ أواخر الستينيات سيجد تعبير « الأزمة » يتردد في وصفها بكثرة مذهلة على أعلام الكتاب والنقاد من مختلف الاتجاهات ، وعلى السنة الفنانين والمسؤولين على اختلاف مواقعهم ، وفيما يشبه الإجماع ، وسيجد المؤتمرات تعقد لبحث أسباب تلك الأزمة ، واللجان تشكل ، والخطط توضع وتنتشر ، والوعود تبذل ، دون أن يؤدي ذلك كله ، ولو الى انفراج مؤقت لتلك الأزمة المتفاقمة .

والأزمة كالمرض الزمن ، قد يظل كأننا سنوات طويلة ، وقد يجد في الجسم عناصر مقاومة تبقى على الحياة الى حين ، ثم لا تلبث هذه العناصر أن تضعف ، ليعلن المرض عن نفسه في شكل آلام حادة في احد الأعضاء ، أو انفجار في عضو آخر .. وهذا بالضبط ما بدأ يحدث في حركتنا المسرحية خلال هذا الموسم بصورة واضحة ، نتيجة لأزمتها الطويلة الزمنة ، ولذلك اسميته « موسم الفصائح المسرحية » أو موسم الآلام والانفجارات المسرحية ان شئنا مزيدا من الدقة .. وأن لم يخل مع ذلك من بعض مظاهر الصحة والتبائل للشفاء .

* * *

بدأ الموسم بفضيحة مدوية في أعرق حصون مسرحنا ، وأخصبها تاريخاً ، وفي مناسبة ثقافية جلية لا تتكرر كثيراً .. فقد كان المفروض أن يسهم « المسرح القومي » في « مهرجان شوقي وحافظ » الذي نظمته وزارة الثقافة في أكتوبر الماضي ، بمسرحية « مجنون ليلى » لأحمد شوقي ، واستغرق الأعداد لها عدة أشهر ، وحفلت الصحف بالأخبار والموضوعات المصورة والأحاديث والاعلانات حول هذا الحدث المسرحي الهام ..

وفي ليلة الافتتاح رفع الستار في الموعد المحدد أمام ضيوف المهرجان من مختلف الأقطار العربية .. وبحضور رئيس الوزراء وعدد غير قليل من الوزراء وكبار المسؤولين وجمهور غفير .. وبعد أقل من عشر دقائق اذ بالستار يسدل مرة أخرى بحجة عدم وصول المطرب الذي يضطلع ببطولة المسرحية ..

وتتابعت التصريحات والتحقيقات ، وتبدلت الاتهامات والتكذيبات .. وأسفر ذلك كله عن بيان أصدرته وزارة الثقافة قررت فيه أنه استبان للجنة التحقيق « .. أن المسرحية لم تكن معدة اعداداً كاملاً للمرض في اليوم المحدد وفقاً لما كان مقرراً من قبل ، وبصفة خاصة فيما يتعلق بالألحان .. » !!

العجيب أن أحداً من المسؤولين عن هذه الكارثة لم يعاقب ، أو حتى توجه إليه كلمة لوم .. والاعجب أن المسرحية التي بذلت فيها جهود كبيرة ، وانفقت عليها أموال طائلة ، لم تستكمل بعد ذلك ، ولم تعرض حتى اليوم ..

ومنذ أكثر من تسعة أشهر خلف سبيحة أيوب في إدارة المسرح القومي . سمر العصفوري .. فماذا قدم خلال هذه المدة ؟

لا شيء سوى مجموعة من الأحاديث والتصريحات الصحفية ، والاعلان عن تقديم مسرحية « مأساة العلاج » لصالح عبد الصبور من اخراج كرم مطاوع ، ثم المجدول عنها لعجزه عن تجييع المثيلين اللازمين لأدائها ..

ومرة أخرى لم يعاقب أحد ، بل لم يحقق مع أحد بالمرة .. وترتب على ذلك أنه لأول مرة منذ انشاء المسرح القومي سنة ١٩٣٥ ، ينقضى موسم كامل لم يقدم فيه هذا المسرح العتيد مسرحية واحدة ، وهو الذي يضم أكتا الخبرات والطاقات المسرحية في الوطن العربي كله .. ترى كم كلف هذا المسرح الكبير دافع الضرائب البسيط المرهق بالأعباء والأزمات ؟!

ولا يمكن تبرير هذه الفضيحة الأخيرة باغلاق مبنى المسرح القومى منذ ما يقرب من عامين لترميمه وتجديده .. فلو كان القائمون عليه جادين حقا لقدنوا عروضهم بأى مسرح آخر بالقاهرة ، أو بالأقاليم ، أو لأقاليم سراكات يمثلون فيها كما فعل رواد مسرحنا كثيرا ..

وأخيرا ، وأثناء اعداد هذا المقال فى النصف الثانى من شهر سبتمبر ، آخر شهور الموسم المسرحى ، استيقظ المسرح القومى من رقاد الطويل ، ليقدم مسرحية « بيت الأصول » من تأليف عاطف الغمري وإخراج عبد الرحيم الزرقانى ، وهى مسرحية جيدة من طراز مسرحيات « أبسن » الاجتماعية التى تعتمد على النقاش العقلى أكثر من اعتمادها على الأحداث المسادية الصاخبة . والقضية التى تناقشها هى قضية حرية الرأى وضرورة أن يكون لكل منا رأيه الخاص وموقفه الإيجابى المستقل غير الخاضع لمن هم أقوى منه ، وغير المتأثر بمصالحه المسادية الخاصة ..

وبناء المسرحية ناضج ومحكم ، وحوارها مركز وسلس وحافل باللمسات الانسانية والشاعرية بصورة لم تتحقق لأجبر كتاب مسرحنا ، الأمر الذى دعانا بالإضافة الى بعض الشواهد الأخرى الى ترجيح أن المسرحية مترجمة عن نص أجنبى ..

وأيا كان الأمر فقد نجح الزرقانى مع عدد من نجوم المسرح القومى — من بينهم ناهد سمير وأشرف عبد الغفور ونادية السبع وعادل المهيلى — فى تقديم عرض محترم يليق بمكانة المسرح القومى وتاريخه ، وإن لم يحظ بأقبال جماهيرى يذكر ، بسبب عرض المسرحية بمسرح « الجمهورية » المنعزل فى هى عابدين ، مع قلة الدعاية لها ..

وقد قرأنا مؤخرا عن تشكيل لجنة للتحقيق فى المبالغ الطائلة التى أنفقت على ترميم المسرح القومى ، ونرجو ألا تنتهى الى فضيحة أخرى قائمة بذاتها ، خاصة إذا قارنت بين هذه المبالغ والمبالغ التى يتكلفها بناء مسرح جديد فآخر فى زمن أقل !!

ونتيجة لإغلاق مبنى المسرح القومى ، توقف أيضا أو كاد ، نشاط « المركز القومى للمسرح » ، الذى كان يشغل مساحة ضئيلة فيه لا تتناسب مع واجباته ومسئوليته ، فاجلى عنها مكتبته ومخطوطاته .. وحفظاته الأثرية الثمينة الى مخزن رطب ضيق يهددها بالتلف والضياع ..



ويذكرنا إغلاق مبنى المسرح القومى ما يقرب من عامين ، بإغلاق ثانى مسارح القاهرة ، وهو مسرح محمد فريد ، بعد احتراق أجزاء ضئيلة منه فى إبريل ١٩٨٢ ، وعدم البدء فى إصلاحه إلا منذ شهر أو شهرين .. بل لقد باع قطاع المسرح مقاعده وبعض معداته بثمن بخس لأحدى فرق القطاع الخاص ، استخدمتها فى انشاء مسرح جديد بميدان القى ..

وترتب على إغلاق مسرح محمد فريد ، وهو مقر « فرقة المسرح الكوميدي » ، توقف هذه الفرقة هى الأخرى ، فلم تقدم عملا واحدا طوال الموسم الشتوى المنقضى ..

وقبل أن ينتهى الموسم الصيفى بشهر ونصف اذا بالمسرح الكوميدي يفاجئنا بتقديم عرضين فى وقت واحد ، أولهما بالقاهرة ، والآخر بالإسكندرية

..تكلنا — حسب رواية جريدة « الأخبار » — ٨٤ ألف جنيه ، في حين أن ميزانية المسرح كلها ٧٠ ألفا !!

عرض القاهرة اقتباس سئء لمسرحية « كوك أو انتصار الطب » للكاتب الفرنسي جول رومان ، احتفظ فيه أحمد عفيفي بإطارها الخارجى ، وحشاه بالعديد من المواقف الهازلة ومشاهد الميلودراما الزائفة ، بالإضافة الى بعض عبارات النقد الاجتماعى المباشر للأطباء المستغلين ، ودعوتهم الى علاج الفقراء مجانا .

اهم ما يعيب هذه التوليفة التى قدمت باسم « اذى الصحة » تجريدها للشخصيات من مقوماتها النفسية والاجتماعية والفكرية ، فبنت اما اشباحا باهتة او بهلوانات مهرجة ، ومن ثم استحال علينا أن نقنع بصدق اى نقد وضع على السنتها ..

وزاد من وضوح هذا العنف ضعف مستوى الاداء التمثيلى بحيث كاد العرض يقترب من مستوى ما تقدمه فرق الهواة لولا اضطلاع الفنان حدى أحمد بدور البطولة ..

اما عرض الاسكندرية فترجمة عامية للمهارة شكسبير الشهيرة « حلم ليلة صيف » بقلم د. سمير سرحان ، واخراج حسين جمعة ، الذى ظل متوقفا عن العمل أكثر من عشر سنوات .. ثم عاد بهذا العرض الممتاز الذى قدم فى الهسواء الطلق بقلعة قايتباى ، وكانت النية فى البداية متجهة الى تقديمه فى حدائق انطونيادس التى تلاثمه أكثر ، لما هو معروف من أن معظم أحداث المسرحية تدور فى غابة .. غير أن المبلغ الطائل الذى طلبته هيئة تنشيط السياحة نظير تأجير مسرح الحديقة حال دون ذلك ..

وأول ما يلفت النظر فى هذا العرض خلوه من أى نجم مشهور — باستثناء الفنان كمال ياسين .. ومع ذلك فقد كان مستوى التمثيل مرتفعا وملفتا للنظر .. وأسهمت أغاني الشاعر السكندري أحمد السيرة والحن د. جمال سلامة ، ورقصات مجدى الزقازيقى مع ديكورات وأزياء حسين جمعة فى تقديم عرض مرح مبهج كان من الممكن أن يتضاعف نجاحه لو قدم فى حدائق انطونيادس ، ولو بدأ عرضه فى أوائل الصيف لا فى أواخره ..

وقد أحسنت ادارة قطاع المسرح بنقله الى القاهرة لكى يشاهده أكبر عدد ممكن من الجمهور المتعطش للفن الاصيل .. وكنا نتننى لو طالبت مدة عرضه لتحقيق هذه الغاية ، خاصة مع ما نعرفه من ندرة العروض الجيدة التى تقدمها مسارح الدولة ..

ولن أعيد هنا ما قلته حالا من توقف المسرح القومى ، ولكى لا بد أن أعيد ما قيل كثيرا عن السيد راضى مخير « المسرح الكوميدي » ، وكيف يجمع بين ادارة هذه الفرقة الحكومية وملكىة وإدارة فرقة أخرى منافسة من فرق القطاع الخاص ، وتشابك علاقاته وأعماله مع فرق أخرى عديدة من القطاع الخاص ، وهو ما لا بد أن يتعارض ويتناقض مع واجبات وظيفته الحكومية ، ومصالح الفرقة التى يديرها .. ووضع ذلك فى العقبات التى وضعها أمام الفنان حسين جمعة أثناء اخراجه « لحلم ليلة صيف » .

أضف الى هذين المسرحين الكبيرين الملقين هذه المدة الطويلة دون
مبرر مقنع ، « مسرح ميامى » الذى يؤجره قطاع المسرح منذ سنوات
طويلة لفرقة من فرق القطاع الخاص ، تؤجره لغيرها من الفرق أكثر مما تعمل
عليه .. وما نص عليه تقرير رسمى قدم لمجلس الشعب من أنه « .. فى حقيقة
لا تزيد على ٢١ علما استغنت هيئة المسرح عن قرابة عشرة مسارح للقطاع
الخاص ... » .

ومع ذلك كله فالسيد وزير الدولة للثقافة يبدى ألمه فى حديث آخر
لأن « القاهرة بهلايينها الاثنى عشر لا يخدمهم سوى خمسة أو ستة مسارح ..
وهذا العجز فى دور العرض المسرحى لن ينتهى أو يحل قبل سنوات طويلة
قادمة .. » !!

وباليت فرق قطاع المسرح نجحت فى استغلال هذه المسارح القليلة ،
وشغلها بما يفيد الناس ويرفه عنهم ..



إذا كانت فضيحة « مجنون ليلى » قد فجرت أزمة القطاع العام
فى المسرح ، وكشفت أوضاعه المتدهورة ، فإن فضيحة الممثل سعيد صالح
قد مجرت أزمة القطاع الخاص ، وكشفت عن هبوطه الفنى والأخلاقي ،
والسوء القتالة التى يشيعها فى عقول مواطنينا ، والقيم المنحلة التى يرسبها
فى وجدانهم وسلوكهم وأساليب تعبيرهم ، خاصة وهو يحظى بكبر قدر من
حفاوة كائنة أجهزة الاعلام الحكومية .. وعلى رأسها التلفزيون الحريص
على إعادة مسرحياته ، والاستعانة بكثرة بنجومه المضحكين فيما يقدم من
تمثيلات وبرامج ..

فهذا ممثل أقيمت عليه الجماهير الطيبة وشجعته ، فلم يقنع بها حققة
من نجاح وما حفلت به مسرحية « لعبة اسمها الفلوس » من مواقف الفكاهة
والإضحاك ، وهى مسرحية جيدة على قدر كبير من التماسك والنضج
للكاتب ناجى جورج ، فظل يضيف اليها كل ليلة نكاتا وعبارات يرتجلها ، حتى
أفسد بناء المسرحية ، وتجاوز الخروج عن نص المسرحية الى الخروج
عن الآداب العامة ..

وحررت الرقابة على المصنفات الفنية ثلاثة محاضر بمخالفات لسعيد
صالح ، فلم يرتدع ، ومضى فى اضافاته وارتجالاته ، فتقوه بعبارات جارحة ،
لا يمكن صدورها الا فى البؤر والمواخير ، فمقدم الى محكمة الآداب التى قضت
بحبسه وتغريمه ..

وبالرغم من الضجة الصحافية التى صاحبت هذه الفضيحة المسرحية ،
فهى لا تبث حالة خاصة أو شاذة فى مسرح القطاع الخاص ، بل هى شئ
عادى ومألوف ومتكرر كل يوم .. انما اتخذت حادثة سعيد صالح هذا الحجم
بسبب تحديه لسلطة النيابة ، ورفضه المثل أمامها ، مما اضطرها لاصدار
أمر بالقبض عليه ..

وما حدث بعد ذلك أثناء التحقيق والمحاكمة لا يقل خطرا عن الجثة
نفسها ، فقد تضامن مع سعيد صالح عدد من زملائه من نجوم الإضحاك ،
وملأوا الصحف بتصريحات غريبة ، وخطب بعضهم فى المحكمة يدافع عنه وعن
حقه فى الخروج على النص .. بل بلغت بهم الجراءة حد زيارة القاضي فى بيته

بصحبة محاببيهم .. فلما لم يستجب لهم طلبوا رده .. الى آخر ما حفلت به
الصف من اخبار وتعليقات حول هذه الفضيحة الغريبة ..

. وخطورة هذه التصرفات تتمثل في أن هؤلاء المضحكين قد تعرفوا
كأصحاب النفوذ الذين يعتقدون أنهم بحكم علاقاتهم الخاصة ببعض كبار
المسؤولين قد أصبحوا نوبق المساعة القانونية .. تماما كتجار الأغذية الفاسدة
وبقية مجرمي عصر الانفتاح الاستهلاكي ، الذين استندوا في ارتكاب جرائمهم
وأستغلالهم البشع للشعب ، الى علاقاتهم الخاصة ببعض كبار المسؤولين ،
وما قدموه لهم من رشاو وهدايا .. وليس في هذا أى غرابة ، فكلما الفريقين
استغل الشعب ، وقدم له غذاء فاسدا .. وان كان غذاء العقل والوجدان
أخطر بكثير من فساد أغذية البطون ، لأنه ليس من السهل كشفه كالأخرى ،
ومن الصعب علاج آثاره عن طريق المصادرة والاعدام ..

وشهد الموسم الماضى فضائح مسرحية أخرى ، كإغلاق « مسرح هدى
شعراوى » بعد الانتهاء من أعداد العرض ، وقيل أفتاحه بيلة واحدة ..
وكعجز اتحاد عمال مصر عن استعادة مسرحه الواقع في مبناه من إحدى فرق
القطاع الخاص التى توجره من الباطن للفرق الأخرى ، وتنبع الفرق العمالية
من تقديم أنشطتها عليه ..

وكتلك الفضيحة التى نشرتها جريدة « الأحرار » الصادرة ١٩ سبتمبر،
وهذا نصها :

« بعد انتهاء عرض الفصل الأول من مسرحية « مزرعة الحيوانات »
فوجئ المفرجون بإيقاف العرض وكان منتج المسرحية قد قام بتحصيل الأيراد
من الشباك ، وغادر المسرح قبل أن يقوم بتسديد أجور الممثلين بأجرة الخطيب
وسعيد مبد الفنى ، اللذين تركا المسرح لمطاردة المنتج . وغنما علم الجمهور
بذلك بدأ في مطاردة الممثلين والمنتج لاسترداد قيمة التذاكر .. هذا وقد توقف
عرض المسرحية نهائيا !! » .

وهناك فضائح أخرى أصبحت مألوفة من كثرة تكرارها ، كإعلان قطاع
المسرح عن مسرحيات لا تقدم أبدا ، وتكلف هذه الاعلانات ألاما مؤلفة من
الجنهيات .. وكاضطرار المخرجين الى تعديل طواقم مسرحياتهم ست أو سبع
مرات قبل ظهورها للناس ، هذا اذا قدر لها أن تظهر .. ثم توقف العرض
فجأة بسبب غياب أحد الممثلين ، أو لارتباط ممثل آخر بالتمثيل في إحدى
مسلسلات الخليج .. وكقديم عروض تكلفت آلاف الجنيهات أمام مقاعد
شبه خالية ، ولأيام قليلة ، لا تتناسب مع تكلفة العرض ... الى آخر هذه
النوعية من الفضائح المتكررة التى لا يكاد يخلو منها موسم من المواسم
الآخيرة ، ويكررة يصعب حصرها في دراسة بهذا الحجم المحدود ..

فلندع إذن حديث الفضائح ولننتقل الى استكمال استعراضنا لاهم
المسرحيات التى قدمت خلال الموسم المنقضى .. فنبدأ أولا بملاحظة أن عدد
المسرحيات التى قدمت فرق القطاع الخاص أكبر بكثير من المسرحيات التى
قدمتها فرق القطاع العام ، وأكثر جاهزية ، بحيث أصبح القطاع الخاص
هو الواجهة المعبرة عن المسرح المصرى ، وهو المسيطر ببقية آفنية الضحلة
على كل فنون التعبير الدرامية ، لا في مصر وحدها ، بل وفي غالبية الاقطار

العربية أيضا .. ولم يكن من الممكن أن يتحقق له مثل هذا الانتشار والنفوذ ،
لولا انكماش مسارح القطاع العام ، وقلة عروضها ، وهبوط مستوى
كثرتها ..

وليس من شأن النقد الجاد أن يتعرض لهذه الأعمال التجارية ،
الا باعتبارها ظاهرة سلبية بحاجة الى المقاومة والترشيد .. فهي أقرب
ما تكون للسلع الاستهلاكية التي تحرص على ارضاء زبائننا ، وغالبيتهم من
طبقة الحرفيين وتجار الانفتاح الاستهلاكي والسائحين العرب والاسرائيليين !!
وابتزاز أكبر قدر من أموالهم ، ومن ثم فصلتها بفن المسرح واهية تكاد
تكون منعمة ..

ومع ذلك فقد شهد مسرح القطاع الخاص خلال الموسم الماضي عدة
ظواهر ايجابية ، لا شك أن أهمها اقدم على سالم ونور الشريف على انشاء
« مسرح المثل » الذي قدم « سهرة مع الضحك » تضم ثلاثا من أنفج
ما كتب على سالم الذي أخرج بنفسه واحدة منها ، في حين أخرج نور الشريف
الاثنين الآخرين ، واضطلع ببطولة المسرحيات الثلاث التي تعالج أدق
مشكلات مجتمعا واكثرها جدية بأسلوب ساخر مرح بعيد عن الاسفاف
والتهريج ، ومع ذلك فقد حققت نجاحا كبيرا في الاسكتندية والمحلة الكبرى
.. ثم في القاهرة ، واثبتت أن الفن النظيف يمكن أن يحقق ربحا ، بعد أن
يغطي تكاليفه .

وكذلك قدم لينين الرملي ومحمد صبحي ملهاة استعراضية ناضجة
فنيا وانسانية ، وبعيدة عن الهبوط والتهريج اللصيقين بمسارح القطاع
الخاص ، فحققت هي الأخرى نجاحا ملحوظا وأرباحا معقولة .. لكن يبدو
أن محمد صبحي وجدها قليلة ، فارتد الى دور البهلوان المهرج بلا هدف
ولا غاية ، في مسرحيته القديسة « الجوكر » .. واتبعها بمسرحية « البغبغان »
المشابهة ، والمسرحيتان من انتاج وأخراج جلال الشرقاوى .

هاتان المحاولتان الجادتان في القطاع الخاص كانتا جديرتين بتشجيع
قطاع المسرح ومؤازرته ، ولكن يبدو أنهما لم تعجبا السيد راضي ، ومن ثم
فلم يفكر أحد في مساندتهما ، أو الانتساج المشترك مع أصحابها ..

وعلى العكس من ذلك حظيت مسرحية « الشخص » للأخوين رحباني
بالعديد من التسهيلات والتيسيرات من قطاع الفنون الشعبية ، بعد أن تعاهد
منتجوها السعوديون مع محمود رضا وكيل وزارة القطاع على تصميم
رقصاتها ..

وبالرغم من ارتفاع المستوى الفني للمسرحية ، ومن أنها أول
مسرحية تقدم للأخوين رحباني في القاهرة ، فلم يقدر لها نجاح جماهيري
كبير ، لغرابة موضوعها على البيئة المصرية ، ولأن الكثيرين ممن يملكون ثمن
تذاكرها المرتفعة ، سبق لهم أن شاهدوها في بيروت ، وفي غيرها من
العواصم العربية التي عرضت فيها ، بالإضافة الى انتشارها تسجيلاتها
المرئية والصوتية ..

وكانت « ريا وسكينة » أنجح مسرحيات القطاع الخاص خلال الموسم

الماضى ، فقد حشدت لها امكانيات فنية ضخمة ، واحيطت بحيلة دعائية هائلة ، وترتب على ذلك رفع ثمن تذكرة الدخول الى خمسة عشر جنيها لأول مرة في المسرح المصرى ..

فاذا عدنا الى مسرح القطاع العام لاحظنا ان انشيط فرقته واكثرها جدية هو « المسرح الحديث » الذى يديره الفنان محمود الحدينى .. فقد قدم أربعة عروض ناجحة .. اولها « الرهائن » من تأليف الدكتور عبد العزيز حمودة واخراج نهى الخولى .. وهى مسرحية متخلقة سياسيا متوسطة القيمة فنيا ، لا تكاد تتجاوز مستوى فرق الهواة .. ومع ذلك فقد بذل مخرجها جهدا كبيرا لتحويلها الى عرض استعراضى صاخب ، حشد له عددا من الممثلين المعروفين ، تحققت نجاحا جماهيريا لا بأس به ..

ثم تلتها « الثأر ورحلة العذاب » لتكشف الوجه الآخر لمحنة فرق القطاع العام ، وسهولة تجاوزها ، بحيث يصبح استئجارها بعد ذلك تعبيرا عن العجز الفاضح ، او التخريب المتعمد لمسرح الدولة ، الذى لا يمكن أن تنهض بمسئوليته الثقيفية مسارح القطاع الخاص ، مهما سخت في الانفاق ، وحشدت من النجوم والامكانيات ..

لقد رد الكثيرون ازمة مسرح القطاع العام الى اعراض كبار الممثلين من القيام بالادوار التى تسند اليهم ، اثارا للمكاسب المادية الكبيرة التى تعود عليهم من الاشتراك فى مسلسلات التلفزيون الخليجية .. ولكننا نجد فى هذه المسرحية ثلاثة نجوم من اروج بمثل هذه المسلسلات ، وهم سهر المرشدى ، ومحمود الحدينى ، وحسين الشربينى .. لم يترددوا مع غيرهم - فى التضحية ببعض مكاسبهم التلفزيونية فى سبيل تقديم مسرحية جيدة بكل المقاييس ، بالرغم من ان مؤلفها محمد أبو العلا السلامونى مازال شابا فى اول سلم الشهرة .. ليس عضوا فى لجان القراءة والمكاتب الفنية ، ولا يسبق اسمه لقب الدكتوراه الذى كثيرا ما موه على البعض ، فلماجازوا لأصحابه مسرحيات لا تستحق الاجازة ..

وساعدهم على ذلك أن مخرج المسرحية - عبد الرحيم الزرقانى - لا يختلف حول استقلاليته اثنان .. ولا يعنى هذا أننا نعارض فى اتاحة الفرص للمخرجين الشبان ، بقدر ما نعارض فى اهبال الخبرات المترسنة ، وانفراد الشبان بالايخراج وحدهم ، خاصة وأن بعضهم كان يختار خلال المواسم السابقة المسرحيات لا لجودتها ، بل ارضاء لهذا المسئول الكبير أو ذاك ..

وتقدم « الثأر ورحلة العذاب » علاجا حديثا لحياة الشاعر الجاهلى الكبير « امرئ القيس » ، ومن أهم ما وفقت اليه وصل قضية الثأر القديمة بواقعا العربى المعاصر ، وما يمزقه من صراعات واضطرابات .. واصرار البطل على مواصلة طريقه النضالى بالرغم من كل الصعاب والمعوقات ..

وان كنا نأخذ عليها مساواتها فى أكثر من موضوع بين القوتين العظميين القديتين - الروم والفرس - فى تأمرها على الشاعر وقضيته ، مما يوحى بنفس الموقف من القوتين العظميين فى عالمنا المعاصر ، وهو ما لا يتول به الا مغرض ، أو عاجز من مهم حقائق الصراع السياسى الحديث ..

والمسرحية الثالثة التي اختتم بها « المسرح الحديث » موسمه الشتوي هي « الحلم يدخل القرية » للكاتب الكبير سعد مكاوى ، وقد عالج فيها حلم الانسانية بالعدل والحرية من خلال خرافة تشيع في قرية مصرية في اعقاب ثورة ١٩١٩ ، مؤداها ان احدى نساء القرية ستلد « المهدي المنتظر » الذي سيملأ الارض عدلا وينصف المظلومين من ظالمهم ..

واذا كانت المسرحية قد انتهت بانتصار ممثلى الاقطاع والرجعية وسلطة البطش البوليسية على جماهير الفلاحين ، واحباطهم لامالها في الإصلاح والتغيير الذي كانت تتوقعه على ايدي « المهدي المنتظر » ، فانها حافلة مع ذلك بالعديد من النغمات المتفائلة الصادرة عن ايمان حقيقي بقدرة الجماهير على التغيير والانتصار على مستغليها وظالمها .

بهذه المسرحية عاد المخرج الكبير سعد أردش الى مواصلة دوره البناء في اثناء المسرح المصري بعد غيبة طويلة قضاهها بين الجزائر والكويت يدرب براعمها المسرحية .. وقد وفق في اخراج المسرحية ، وخلق الجو المناسب لموضوعها ، واختيار الممثلين الملائمين لشخصياتها ، وبخاصة صلاح قابيل في التريزى المستتر والد « المهدي المنتظر » ، وميرفت سميد في دور « صبوحة » الفساذية التي ثابت واصبحت خادمة لمقام « المهدي المنتظر » ، وفاروق نجيب في دور المخبر . أما محمد احمد المصري (ابو لمعة) فقد ادى دور « العمدة » بأسلوب مسارح القطاع الخاص الهازل ، وأسرف في الخروج على النص حوارا وحركة حتى كاد يفسد العرض كله ..

وأسهم المسرح الحديث في الموسم الصيفى بعرض مكون من ثلاث من مسرحيات سعد الدين وهبة القصيرة التي نشرها في كتاب يحمل اسم احداها وهي « الوزير شال الثلاثة » .. وقد سبق ان قدم « المسرح القومى » ستا من هذه المسرحيات في شهرتين خلال موسمين متتاليين .. ومعنى ذلك ان المسرحيات الثلاث التي اختارها « المسرح الحديث » ليست افضل مسرحيات المجموعة ، فاذا أضفنا الى ذلك ان هذه المسرحيات نفسها ليست من افضل ما كتبه سعد الدين وهبة ، أتركنا مدى الظلم الفادح الذى وقع على المخرجين الشبان الذين يقدمون انفسهم للجمهور لأول مرة من خلال هذه المسرحيات القصيرة بايكانات ضئيلة وممثلين غالبيتهم غير مشهورين ..

وان كان من الحق ان سليمان الهادى كان احسن حظا من زميله ، لان مسرحية « منتر ٨٣ » التي أخرجها افضل من زميلتيها وأخف ظلا واكثر حيوية واصالة .. وكذلك فقد اضطلع ببطولتها بنجاح كبير الممثلان القديران الموهوبان لطفي لبيب وكريمة الشريف ..

أما اسوأهم حظا فكان سعد عبد الكريم الذى أخرج مسرحية « جواز صيف » ، فهي نموذج للمسرحية محكمة الصنع التي تعتمد على مفاجأة مفتعلة دون أن تقبول شيئا .. في حين ان مسرحية « الوزير شال الثلاثة » اقرب للنكتة الساخرة ، وتأثيرها واضح بمسرحية « بين يوم وليلة » لتوفيق الحكيم ، وقد أخرجها باجتهاد سمير فهمي ، ونجح في تجسيد ما تحويه من جو النفاق الرخيص المسيطر على مصالحنا الحكومية ، وعاونوه على تحقيق ذلك عدد من الممثلين الجتهدين من بينهم عبد المنعم عطاء ، وابيان جدي ، ومحمد محمود ..

كنت أتمنى لو حقق المخرجون الثلاثة في اختيار النصوص التي تمكّنهم من إبراز مواهبهم وطاقاتهم الفنية بصورة أفضل .



وخلال هذا الموسم شهدنا « مسرح الطليعة » خمسة عروض متفاوتة القيمة ، بدأها ببرنامج من قسمين أحياه لذكرى الشاعر صلاح عبد الصبور ، القسم الأول مقترحات من شعره ومسرحياته أجاد أعضاؤها وأخرجها سمر العصفوري ومحسن حلمي ، والقسم الثاني مسرحية « الأميرة تنتظر » من أخراج فاروق زكي ، الذي بذل جهدا كبيرا ، وقدم عرضا شيقا ، ولكنه كاد يجرد المسرحية من مضمونها السياسي ، حين حرص على إحاطتها بطائر تجريدي محايد بعيد عن مضمونها الشرقي ، بل المحلى ..

وبعد « مسرح الطليعة » في عرضه الثاني عن دوره ووظيفته حين قدم مسرحية « حادث على الطريق السريع » من أخراج وإعداد السيد طليب عن مسرحية « المرحوم » للكاتب اليوغسلافي برأتيسلاف نوشيتش ، وهي ملهاة تقليدية جيدة ، مكانها الطبيعي « المسرح الكوميدي » ، ولا شأن لها بمسرح الطليعة والتجارب الجديدة التي ينبغي أن يرتادها أمام الحركة المسرحية .

ويختتم « مسرح الطليعة » موسمه الشتوي بعرض ممتاز من نوع « المونودراما » ، وهو « الحصان » من تأليف كرم النجار ، وأخراج أحمد زكي ، وتمثيل سناء جميل ، التي مادت إلى خشبة المسرح بعد انقطاع أكثر من عشر سنوات ، فاجادت وأبدعت ، بصورة تدمونا إلى مطالباتها بلا تعود إلى احتجاجها السابق .. لأننا نعتقد أنه لا سبيل لأقالة مسرحنا من عثرته ما لم يعد إليه كبار فنانيه من الكتاب والمخرجين والممثلين ، وهم كثيرون ، بحيث إذا قدم كل منهم عملا واحداً كل موسم ، أو حتى كل موسمين لمسا تعرض مسرحنا للنكسات التي منى بها خلال العقد الأخير .. وهو ما يتطلب تخطيطا دقيقا محكما من جانب قطاع المسرح لتحقيقه .

وبفاجئنا « مسرح الطليعة » في الموسم الصيفي بأقرب مرضين قدمهما منذ انشائه .. الأول لم يستمر سوى ليلة واحدة .. تعبيرا عن نزوة طارئة لمديره السابق سمر العصفوري للتأليف بالاضافة للأخراج .. فقد كتب سيرته الذاتية بأسلوب روائي خال من أي فعل أو صراع أو حدث ، وهي مقومات أي عمل درامي ، وأسماها « مسافر ظهر » معارضة « لمسافر ليل » لصلاح عبد الصبور ، فكان من الطبيعي أن ترفضها لجنة القراءة بقطاع المسرح ، فلما طلب تقديمها في شكل بسيط أشبه بالقراءة الدرامية ودون أي تكلفة وانفق القطاع ، ولكن المخرج عاد واكتفى بالعرض الوحيد ، الذي حشده بالموثرات الموسيقية والضوئية والشرائح الملونة ، والأداء الخطابي .. والحركة الزاخرة .. دون أن ينجح في تحويله إلى عرض درامي ..

أما العرض الآخر فهو مسرحية « المجاذيب » للدكتور محمد عناني .. كاتبة قد قدمت للجنة القراءة باسم « الدراويش » فرفضتها بإجماع ثلاثة من أعضائها .. ولكنها مادت إلى الظهور بضغط بعض أصحاب النفوذ والتأثير من مسئولى وزارة الثقافة وأصدقاء المؤلف ، بعد تغيير اسمها ، وإدخال تعديلات طفيفة عليها ..

والمسرحية تدین الاحتيال باسم الدين لخداع الشباب وتضليله ، كما
تهاجم تجار الانفتاح الاستهلاكي ، ولكن المحزن انها تفعل ذلك بأسلوب
ركيك منهالك ، يحاول اقتناص الفكاكة الرخيصة أكثر مما يتعمق في طرح
القضية أو يطلل الشخصية ..

وزاد المخرج المسرحية هلهلة وهبوطا بقرصات الغوازي الخليفة التي
فرضها عليها .. فاقبلت عليها نوعية خاصة من الجمهور لم يعرفها مسرح
الطليعة من قبل .. وبذلك يكون بمعاونة د. محمد عناني قد نجح في القضاء
على فرقة من أرقى فرقنا ، وحولها الى احدى فرق القطاع الخاص الهابطة ،
وان كانت تمتاز عليها بان ثمن التذكرة خمسين قرشا لا غير .. وهو نجاح
لا يستهان به !!



وفي الوقت الذي لا تجد فيه فرق قطاع المسرح مساح تمثل عليها ،
اضاف القطاع فرقتين جدينتين الى فرقته .. وهما « مسرح الشباب »
و « المسرح المتجول » .. وتسمية المسرح الاخر تدل على قصور واضح
في فهم وظيفة قطاع المسرح ، حين يتصور ان عمل فرقته الاخرى تاصر على
القاهرة وحدها ، ولذلك انشأ فرقة جديدة مهمتها ان تتجول بين الاقاليم ..
مع ان المفروض ان للأقاليم نصيبا في كل عرض تقدمه فرق القطاع مساويا
لنصيب القاهرة ان لم يزد ، وفرقة واحدة لا يمكن ان تكفي لتغطية كل
أرجاء الجمهورية لا في موسم واحد ، ولا في عشرة مواسم !!

أما « مسرح الشباب » فقد جهدت كثيرا لتحديد دور متميز له فلم
أوفق ، اذ المفروض ان كل فرقنا المسرحية تقدم عروضها للشباب ،
وتعالج قضاياهم ، وتخفف تذاكرها لطلاب المدارس والجامعات وأعضاء
ال نقابات العمالية .. ولكن المفروض شيء وما يحدث فعلا شيء آخر ..

ان المبرر الوحيد لتخصيص مساح للشباب هو استيعاب طاقاتهم
الفنية ، وهذا ليس دور قطاع المسرح ، بل دور مساح الهواة التابعة لجهاز
الشباب والثقافة الجماهيرية واتحاد عمال مصر ، والجامعات والمدارس ..

أما ان كان المقصود بإنشاء هاتين الفرقتين الجدينتين هو استيعاب
عدد من الممثلين العاطلين بقطاع المسرح ، واتاحة فرص للعمل أمامهم ،
فكان انشاء شعب للفرق النسائية كافيًا لتحقيق هذا الهدف .. ومع ذلك
فقد استعانت الفرق بعديد من الممثلين من خارج القطاع في العروض القليلة
التي قدمت .. وأغرب من ذلك ان قطاع المسرح عين بهاتين الفرقتين عددا
غير قليل من الممثلين من غير العاملين به ، وهو الذي يعاني من العمالة
الزائدة ، وكثرة الممثلين الذين لا يجدون فرصة واحدة للظهور على خشبة
المسرح ولو مرة واحدة كل بضعة سنوات !!

وأيا كان الأمر فمن حق هاتين الفرقتين أن نترث في الحكم عليهما وعلى
مدى حاجتنا اليهما ، لأن موسنها واحدا لا يكفي لتقويم نشاطهما ..

لقد بدأ « المسرح المتجول » عمله بتقديم مسرحية قديمة سبق عرضها
في بعض فرق الثقافة الجماهيرية ، وهي مسرحية « أزمة شرف » من تأليف
ليلى عبد الباسط ومحمد البلجس ، واخراج مخير الفرقة عبد الغفار عودة ،

وعرضت في عدة مدن خارج القاهرة ، قبل عرضها بالمرح العالم بالقاهرة .. بعد أن اضاف اليها كما كبيرا من مضحكات ومشهيات وارتجالات المسرح التجارى ..

وفي الوقت نفسه نظم « المسرح المتجول » سلسلة من المحاضرات والندوات الثقافية قدمت كلها بمقره بمبنى معهد الموسيقى العربية بالقاهرة ، وكان المنطق يقضى بتجوالها بين الاقاليم استكمالاً لوظيفة المسرح وطبيعة دوره ، وهو جهد مشكور على كل حال ، وان كنت اعتقد انه لا يدخل في عمل الفرقه ، بقدر ما يدخل في اختصاص أكاديمية الفنون ، والمركز القومى للمسرح ، ومسرح الطلبة ..

ويبدأ « مسرح الشباب » نشاطه بتقديم « الملحة المحدية » للشاعر كابل أمين وإخراج جلال توفيق ، بأسلوب يجمع بين الالقاء والإنشاد الدينى والرقص التوقيعى على نسق « الأسميات الدينية » التى قدمت مؤخرا ، ولكن بإمكانات فنية أقل بكثير ، فلم تحظ بأى اقبال جماهيرى ، خاصة وقد عرضت في فصل الشتاء على « مسرح فاطمة رشدى » الصيفى المثل على النيل ، بعد تغطيته بأقمشة السراقات ..

واتجهت الفرقتان بعد ذلك الى مسرحه بعض مناهج الثانوية العامة .. نقدم « مسرح الشباب » اعدادا لترجمة الرواية الانجليزية « قلعة الخطر » من أخراج مصطفى المرداش فى حين قدم « المسرح المتجول » اعدادا لنهج التاريخ المقرر على طلبة القسم الأدبى ، من أخراج سامى عبد النبى ..

والفكرة جيدة بلا ريب ، ولكنها لم تدرس الدراسة الواجبة ، بل عولجت بفجاجة وتسرع ، فغلب على العرضين أسلوب فرق القطاع الخاص فى محاولة التطرف والاضحاك بأى ثمن ، مما أفسد الهدف النبيل ..

وكان الغرض أن يقدم العرضان فى وقت مبكر فى بداية المسام الدراسى ، لا فى نهايته كما حدث ، حين ينشغل الطلاب بالذاكرة .. وان تتجول الفرقتان فى مختلف الاقاليم ، وبخاصة « المسرح المتجول » ، ولا يكتفیان بتقديم عرضيهما فى القاهرة وحدها ..

هذا الارتباك الواضح فى عمل فرق قطاع المسرح ، وقلة العروض التى تقدمتها ، خصوصا فى الموسم الشتوى الطويل ، أقرى القائمين على جهاز الثقافة الجماهيرية بمحاولة ملء الفراغ الشاغر فى الحركة المسرحية وتجاوز المجال الاصلى لنشاطهم المسرحى مع فئانى الاقاليم وهواة ، وتكثيف قدر كبير من جهودهم فى القاهرة ، حيث كبار المسئولين ، واضواء أجهزة الاعلام .. فانتطعوا جانباً كبيراً من الميزانية المحدودة المخصصة للمسرح لتقديم أربعة عروض كبيرة فى القاهرة وحدها .

كان اول تلك العروض هو « حدث فى وادى الجن » الذى قدم فى مهرجان شوقى وحافظ عقب فضيحة « مجنون ليلى » .. وهو من اعداد يسرى الجندى ، وإخراج سمير العصفورى وماهر عبد الحميد .. وهو عرض استعراضى يعتمد أساسا على الرقص والموسيقى والغناء والديكورات والملابس البراقة .. اضطلع بهذا الجانب أساتذة وطلاب معاهد أكاديمية

الفنون ، أما الجانب التمثيلي فقد اداء غنائو « مسرح الطليعة » .. في حين اقتصر دور الثقافة الجماهيرية على الانتاج والتمويل !

وشيء قريب من هذا ينطبق على العرض الثانى ، وهو مسرحية « المخطئين » التى كتبها يوسف ادريس ، وأخرجها سعد أردش سنة ١٩٦٩ ، ثم منع عرضها فى ليلة الافتتاح .. وقام بأخراجها هذه المرة أحمد زكى رئيس قطاع المسرح ، وعهد بأهم ادوارها لعدد من الممثلين المحترفين وقلة من ممثلى الثقافة الجماهيرية ، بالإضافة الى بعض ممثلى مسرح الطليعة الذى استضاف هذا العرض الناجح ، لأن المسرحية عالجت - فى جانب منها على الأقل - موضوعا سياسيا مازال ساخنا ومطروحا على واقعنا ، وأعنى به عجز الزعيم عن إجراء الإصلاحات والتغييرات الضرورية ، نتيجة لالحصار الحديدى الذى يضره حوله معاونوه من الانتهازيين والمتنفعين بالأوضاع الفاسدة القائمة ..

وكانت المسرحية الثالثة التى قدمتها « الثقافة الجماهيرية » فى القاهرة وحدها هى « لعبة الزمن » التى كتبها نعمان عاشور ونشرها فى كتاب منذ بضع سنوات ، ولم تجد مخرجا يتحمس لتقديمها فى إحدى فرق قطاع المسرح .. فتمناها المخرج عبد الرحمن الشافعى ، وقدمها على « مسرح السامر » بممثلى الثقافة الجماهيرية وإمكاناتها المحدودة ، فلم يقدر لها النجاح ، لفسالة هذه الامكانات .. وقبل ذلك لأن المؤلف الكبير تخطى فيها عن جو الاسرة المصرية المتوسطة الذى برع فى تصويره واستوحى منه كل مسرحياته السابقة الناجحة ، واقتحم منطقة المسرح الفكرى التى يبدو أن مواهبه لم تؤهله للاجادة فيه ..

وتأتى بعد ذلك « مآذن المحروسة » من تأليف الكاتب الصاعد محمد أبو العلا السلاوى ، وقد صور فيها جوانب من نضال الشعب بقيادة الأحرار ضد الغزاة الفرنسيين فى أوائل القرن التاسع عشر ، فى اطار استوحاه من فن المخرجين الشعبيين الذين عرفتهم مصر فى تلك الفترة باسم « المحبطين » . وأخرجها فى « وكالة الغورى » الفنان الكبير سعد أردش ، فتجعج فى تحويلها الى عرض شعبى متناسك حافل بالحياة والتشويق والابتهاج ، دون أن يجنى على مضمونها السياسى المتقدم ، بل على العكس اكده وأبرزه من خلال الاغنية والرقصة والمشاهد الضاحكة .

أنها مروض جيدة بشكل عام ، لا يعيبها سوى تقديمها فى القاهرة وحدها ، الأمر الذى يتعارض مع الدور الأساسى لمسرح الثقافة الجماهيرية فى الأقاليم المحرومة من كل نشاط فنى ، والمهام الثقافية والتربوية والسياسية المنوطة به ..

أن مسرح الثقافة الجماهيرية يتمتع بميزة نادرة لا تشاركه فيها أى نوعية أخرى من المسارح .. فبينما وصل سعر تذكرة الدخول فى مسارح القطاع الخاص الى خمسة عشر جنيها ، وفى القطاع العام الى خمسة جنيها ، فان مسارح الثقافة الجماهيرية لا تتقاضى مليها واحدا من جمهورها ، أو هذا هو المفروض .. ومعنى ذلك أن جمهورها يتكون من غير القادرين على ثمن تذاكر القطاعين الخاص والعام ، وهم غالبية مواطنينا

.. وليس هناك ما يمنع القادرين من ارتياده .. أى أنه ببساطة مسرح كل الناس .. أو هكذا يجب أن يكون ..

والمفروض أن هذه الحقيقة الأساسية هى التى تحدد طبيعة مسرح الثقافة الجماهيرية ودوره .. فلا عذر له إذا أسف أو ترخص بأى صورة من الصور ، لأن جمهوره مضمون مهما قدم ، ولا دخل لأيراد شبك التذاكر فى تحديد ما يقدمه ، لأنه لا يوجد شبك تذاكر أصلا .. لذلك فمن الغريب أن يظل غالبية مخرجى الثقافة الجماهيرية ، ومعظمهم من الشباب ، يدورون داخل الأطر الفنية التقليدية ، ولا ينتهزون هذه الفرصة النادرة المتاحة لهم لانتحام تجارب فنية جريئة ، تستوحى البيانات التى يعملون فيها ، وتحاول خدمتها وتطويرها بكل سبيل ممكن ..

أن نسبة كبيرة من مواطنينا — تزيد على النصف فى التقديرات الرسمية — لا يقرأون ولا يكتبون ، ومن ثم لا يستطيعون المشاركة الفعالة فى حل مشكلات بلادهم ، والحفاظ على حقوقهم تجاه الأجهزة البيروقراطية المتعففة ، واختيار ممثلهم الصالحين فى المؤسسات الديمقراطية .. وباستطاعة مسرح الثقافة الجماهيرية أن يقوم بدور تنقيفى حيوى ، غير أنه ويوصى ، ويسلى ويعلم .. وهو ضامن أقبال الجماهير عليه ، واستيعابها لكل ما يقدمه لها ..

فلعل « المؤثر الأول لمسرح الثقافة الجماهيرية » الذى عقد هذا العام فى أعقاب مهرجان فرق الثقافة الجماهيرية المسرحية ، أن يسفر عن أعمال نافعة فى هذا الاتجاه .. وأن واجب الانصاف يقتضى الإشارة الى عودة بعض مخرجى الثقافة الجماهيرية الى الاهتمام بمسرح القرية .. كتجربة عباس أحمد مع الفرقة النونجية فى مسرحية حسن ونعميمة من تأليفه وأخراجه ، وكتجربة أحمد اسماعيل فى التأليف الجامى مع عدد شباب قرية « شبراخيم » بالمنوفية ، نرجو أن تستقر هذه التجارب وتقضى حتى تصبح هى أساس العمل فى مسرح الثقافة الجماهيرية ..

وكم كان بوى أن تستكمل هذه الدراسة بالحديث عن بقية مسارح الهواة فى المسرح العمالى ، والمدرسى ، والجامعى ، وفرق مراكز الشباب ، والصانع والشركات .. غير أنى لم يتح لى متابعة شىء من أنشطتها خلال الموسم الماضى .. وفى هذا تقصير من جانبى بلا ريب ، لا يخفى منه كثيرا أنى لم اتلق دعوة واحدة من هذه الفرق الهوائية أو غيرها وفى هذا تقصير من جانب القائمين عليها .. قد ينسر فى الوقت نفسه قلة ما نشر عنها فى الصحف وبقية أجهزة الاعلام ، وأن لم يعفها هى الأخرى من مسئولية متابعة ما تقدمه تلك الفرق .. وهى حالة لابد من علاجها ، لأن هذه المسارح ، مع مسرح الثقافة الجماهيرية ، تمثل القاعدة المسرحية الواسعة ، التى يمكن أن تغير شكل المسرح المحترف وتعالج أزمته ، إذا نجحنا فى ترشيدها وتوجيهها الوجهة السليمة ، بدلا من أن نهملها ونتركها لتصبح صورة مشوهة - مهزوزة لأسوأ ما يقدمه مسرح المحترفين ، كما هو حادث الآن فى أغلب - تقدمه من عروض ..

ومن أهم إيجابيات الموسم المنقضى انتباه لجنة الثقافة والاعلام والسياحة بمجلس الشعب الى تفاقم أزمة المسرح بصورة تستوجب العلاج

السريع ، فدعت المهتمين بشئون المسرح الى جلسة استماع في ديسمبر
المسافى ، طرحت خلالها عديد من الآراء الناضجة والاقتراحات البناءة .

ومن حضروا تلك الجلسة صدمهم أن يسمعوا السيد مختار هانى
وزير الدولة لشئون مجلسى الشعب والشورى يقول أن الحكومة تتعامل
مع مسرحى القطاع العام والخاص على قدم المساواة ، فكأنه يقرر أن
الحكومة لا تسرق في معاملتها بين مستشفى القصر العينى ومستشفيات
الاستثمار السياحية .. ثم تلاه السيد محمد عبد الحميد رضوان وزير
الدولة للثقافة ليقرر أن مسرحية « قسبى » (التى استغل فيها القطاع
الخاص القطاع العام) قد حققت نجاحا يفوق كل توقع ، بصورة تدعو الى
احتذائها وتكرارها !!

وأذا كان معنى ذلك أن كبار المسؤولين في الحكومة مازالوا ينظرون
للمسرح باعتباره وسيلة ترفيه وتسليه لا أكثر .. فان « تقرير لجنة الثقافة
والاعلام والسياحة » ، برئاسة د. سهير القلهاوى ، وعضوية الفنان
حمدي أحمد ، الذى اختير مقرر لها أثناء مناقشته بمجلس الشعب ، قد
حسم هذه القضية بصورة لا تدع مجالا للتردد أو المزايدة ، فقد جاء
فيه بالحرف الواحد :

« .. يعد المسرح مؤسسة من مؤسسات التنمية الاجتماعية الهامة
في الدولة - بل يجب أن يوضع في مستوى المؤسسات الاقتصادية والزراعية
والصناعية والتعليمية والصحية لمساهمة من تأثير خطير على الثقافة بوجه
عام - فالمعطآت المسرحية خدمة جماهيرية تربوية غاية في الاهمية شأنها
شأن التعليم تسهم في إعادة بناء الانسان المصرى الذى لا يمكن أن تصوغه
القوانين ولا القرارات الادارية بدرجة تتساوى مع تأثير الفنون والثقافة ..
والمسرح هو الجهاز الثقافى الاصيل الذى يهتم بصياغة الانسان حضاريا ،
وتوعيته ثقافيا ووطنيا وسياسيا واجتماعيا .. » .

وبعد أن يناقش التقرير اوضاع الازمة المسرحية واسبابها منذ أواخر
الستينيات ، يعود ليقول :

« المسرح اشد الفنون ارتباطا بالواقع الجماهيرى والقضايا
الجماهيرية .. وإذا لم تعالج هذه القضايا معالجة صحيحة وبحرية كاملة
في المسرح فلنأنا نكون قد جردناه من طبيعته الأساسية وبعدنا به كل البعد
عن هدفه .. وان كانت مهمة المسرح أن يعكس الواقع الاجتماعى فهذا
لا يمثل غير مهمته الاولى .. أما النصف الثانى والمكمل فهو أن يعمل في الوقت
نفسه على تغييره الى الأفضل والانتفع والأجمل .. ولن يتحقق هذا الا بوضع
خطة ثابتة يراعى فيها المستوى الفكرى للمشاهد ، واعتبار المعطآت
المسرحية خدمة جماهيرية تربوية غاية في الاهمية شأنها شأن التعليم
والصحة والنفذاء .. » .

وانطلاقا من هذا المفهوم السليم الناضج لدور المسرح في حياتنا ،
اقترح التقرير حولا عملية لازمة المعاصرة من أهمها :

— من خلال التخطيط والتنظيم يمكن لهيئة المسرح أن تنظم عمل الفنان
وارتباطه بالنسبة للمسرحية التى سيعمل بها ومدة عرضها بحيث

يمكن ممارسة أنشطته الفنية الأخرى في التلفزيون أو السينما داخل مصر أو خارجها في الأوقات التي لا يكون مرتبطا فيها بعمله في المسرح .

— ترى اللجنة أن يكون لكل بيت مسرحى استقلاله التام اداريا ووظيفيا وكذلك بالنسبة لفنانيه وأن تحدد أهدافه وواجباته .

— تطالب اللجنة ألا تنقص دور العرض مهما كانت الأسباب ، فالقطاع العام هو الركيزة الأساسية في أى تخطيط علمى مدروس .

— ترى اللجنة أن تكون هناك قنوات اتصال بين التلفزيون والمسرح ، وأن تكون هناك خطة أو تنسيق لما ينبغي أن يكون عليه التعاون بين التلفزيون والمسرح ، نظرا لما للتلفزيون من تأثير في المجتمع المصرى الذى يعانى الأمية . لذلك يقتضى الأمر أن تكون الاعمال المسرحية التى تقدم من خلال شاشة التلفزيون أعمالا هادئة رفيعة المستوى .

— توصى اللجنة بالانفصال دور المسرح المدرسى ومسرح الطفل .. كما توصى بضرورة الاهتمام بالوعى المسرحى في مراحل التعليم المختلفة ، وأن تكون هناك صلة أو همزة وصل بين هيئة المسرح وبين وزارة التربية والتعليم .. وأن تكون هناك صلة أيضا بين هيئة المسرح والتجمعات العمالية ..

— تطالب اللجنة بإشراف الدولة على نوعية ما يقدمه القطاع الخاص حتى يحفظ للفن قدسيته وللمسرح قيمته وللمتفرج وعيه وذوقه .

— ترى اللجنة ضرورة تغيير مفهوم الرقابة على المصنفات الفنية وإعادة النظر في قانونها ومهمتها .. بحيث لا تكون تقيدا على حرية الفن والفنان .. وتوحيد مفهوم الرقابة على المصنفات الفنية بالمسرح والتلفزيون حتى لا يحدث تضارب صارخ بين ما يقبله المسرح ويصر التلفزيون على رفضه ..

هذا التقرير طبع ووزع على أعضاء مجلس الشعب ، وناقشوه في جلسة ١٤ مارس ١٩٨٣ ، وافقوا بما جاء به من توصيات ، أى أنها أصبحت ملزمة للحكومة ، وواجبة التنفيذ على وزارة الثقافة وقطاع المسرح ..

وها قد مضى أكثر من ستة أشهر على ذلك لم يحقق خلالها شيء من توصيات مجلس الشعب ، والسيد وزير الثقافة يقول في حديث نشرته جريدة الجمهورية في ١٨ يونيو :

« .. أنا لا أنكر أن بلغنا تصانئ من أزمة حادة في المسرح نتيجة عوامل مجتمعة لم يحن بعد وقت فتح ملفاتها .. » .

فلما قرر أخيرا ، منذ أقل من شهرين فتحها ، بعد مضى ما يقرب من عامين على توليه الوزارة ، إذا به يشكك مزيدا من اللجان ، لكتيب مزيدا من التقارير .. مع أن مشكلة المسرح قد قللت بحثا ، وكتبت فيها تقارير وتوصيات تملأ عين الشمس ، والحلول واضحة ومعروفة ولا تحتاج إلى نكاه كبير ، إذا كنا نريد اصلاح أحوال المسرح حقاً .. وهو ما بدأت أشك فيه ..

تس ٠٠ سيلية الدريفيل

بين هاردى وبولانسكى

حسن حسنى

« لكى يطلب من هذا الجيل دم جميع الانبياء المهرق منذ انشاء العالم »

(لوقا اصحاح ١١ . الآية ٥٠)

نبدأ الحياة بالخروج من عبثة اللاوجود ، ونبضى صاعدين ابدا على الطريق المستحيل نحو الوعى بالذات وبالعالم . فما الذى تستطيع ان تقدمه ايدينا فى مواجهة الم صعود الطويل ؟

ربما حين نبلغ النهاية فى الألم نصادف الفرح العميق الكامن فى الكون وراء كل مظاهر اليأس . حينئذ فقط نكون قد بلغنا القمة الاخيرة . نكون قد صرنا (المستنيرين) حقاً .

ولكن ، كيف يتأتى لنا التمسك والانتظار ودون ذلك الطريق الصاعد بغير نهاية نحو الذروة فى الألم ؟ الرواية هى درة أعمال « توماس هاردى » الروائية و خلاصة فلسفته فى الحياة وجماع رؤيته المنقبضة للوجود . وهى فضلاً عن ذلك يمكن اعتبارها — دون شك — واحدة من قمم الادب الانجليزى قاطبة ابان العصر الفيكتورى سواء على صعيد المحتوى الفكرى أو الاحكام الفنى . وحين صدرت هذه الرواية للمرة الاولى اثارت على كاتبها كل نقمة وثورة العقلية الفيكتورية المحافظة والتطهيرية الى حد اتهام « هاردى » بالخروج على جوانب الفضيلة فى الحياة ، وخاصة بسبب عنوانها الفرعى وكان (امرأة طاهرة) .

تحكى الرواية تفاصيل رحلة تلك الفتاة الفقيرة والجميلة — التى تستيقظ عائلتها فجأة على حقيقة أصلها النبيل — على درب الحياة الوعر ، ودراما سقوطها .

و « تس » هي ذلك الإنسان الذي يقذف به في القلب من الأحداث مباشرة دونما وعى منه أو إرادة ، ولا يبقى أمامه سوى اختيار وحيد ، حاسم وضروري ، وهو كيف يستقبل هذه الضرورة ؟ هل بالرضاء بها والتوافق معها والعمل من خلالها ؟ أم ترى بالتمرد ضدها ؟

و « تس » التي كانت ، أتصاعت أولا وطويلا قبل أن تعلن كلبتها الأخيرة بالفرض وبالتحدى ... منذ البداية تدرك ابنه الطبيعة هذه (اننا نعيش فوق كوكب فاسد) . وتستقبل « تس » هذه الحقيقة المؤسفة كقدر أكيد لا مفر منه . هي لا تعرف شيئا من الفرح ، عن السعادة الحقبة ، حتى في أوج لحظات الحب العميق والاستيقاق الحار ، ولا ترى في الوجود شيئا عدا المأساة التي تتخلل كل ثغياه . انها تدرك ذلك بالفطرة ، بالحدس اليقيني والالهام الداخلي الحزين . اما العلة الموضوعية في ذلك فليس هناك من يستطيع أن يضع يده عليها ، حتى زوجها المثقف المتمرد بكل بصيرته وكتبه التي تعجز عن النفاذ الى جوهر الاسباب مكتفية بالوقوف العالجز الذليل أمام وصف مظاهر المأساة فقط . وتؤمن « تس » على نحو ميتافيزيقي مبهم بأن العلة تكمن في تلك القوى البعيدة ، المجهولة والعابثة ، والتي تنف مزهوة وراء كل مظاهر الخلل والاضطراب في هذا الكون . فاذا كان الامر كذلك فلن يكون الوجود مجرد (غرور) على النحو الذي قال به « سليمان النبى » قديما ، وانما سيكون ما هو أبعد من ذلك مدى وأعمق دلالة وأعظم خطرا . سوف يصير الوجود موتا محققا ، ولسوف يضحى الإنسان غريبا وطريدا أبدا ، (قايين) بغير نهاية ، في العالم وليس منه ... وفي تسليم كامل ينبغى على « تس » (سليلة قايين) أن تدفع الثمن كاملا على تلك الجريمة الابدية الاولى . ولما كان القصاص بالروح فان على « تس » أن تروض نفسها على افتقارها الدائم الى الشعور بفسوخ الروح وامتلائها ، على التسليم بعدمية الواقع وكابوسيته . أن تنقع بالاستلقاء على العشب وحيدة ، مطيلة النظر الى تلك النجمة البعيدة في السماء في محاولة يائسة لتحسس طريقها نحو الروح دونما أمل .

وتتبقى لنا بعض التساؤلات القلقة والمعلقة أبدا دون جواب حاسم .

فهل كان من المحتم حقاً أن يدفع آخر سلالة « الدبرفيل » بابتنته « تس » الى حيث يريض ذلك « الدبرفيل » الآخر المزيف كي ينجح أخيراً في فسخ برائتها الاولى ، كي يعيدها بالآلام والجريمة ، كي يجعلها تبدأ رحلة الصعود اللانهاية القديمة تلك ، بقلب منسحق وروح محطبة وجنين في الاحتشاء يلفظه الجميع ؟

هل كان من المحتم حقاً ألا يختار « اينجل » سوى هذه الفتاة حاملة اللغة الابدية دون غيرها من الفتيات اللاتي كن يهمن به حبا — حبسه له وزوجة برباط وثيق أمام الله لا ينفصم ؟ وهل كان من المحتم حقاً أن يعجز ذلك المحب الرقيق العذب عن تحرير نفسه — وتحريرها — من وزر هذه الخطيئة . وأن يغادرها وحيدة الى بلاد بعيدة حيث لا يفكر في أن يجيب على خطاباتها الحزينة وتوسلاتها الكثيرة ولو بكلمة واحدة حتى تصل الى ثمرار منعطف اليأس وتكساد تشرف على الموت حزنا من جراء هذه القسوة التي يواجهها بها العالم ؟

هل كان من المحتم حقا أن تصير « تس » بدورها في النهاية متساءلة من هذا العالم ، تعرف هي أيضا كيف تقابل القسوة بالقسوة ، كيف يمكن للقلب أن يتصلد وأن يكره ، كيف تنتقل من التسليم الكامل الحزين الى الرفض العنيف ، وكيف ترفض كل ما قد كان بطعنة واحدة أكيدة توجه الى قلب كل «دريغيل» مزيف ، من يدكل «دريغيل» حقيقى حامل للعنة «قايين» الابدية؟

ويدو لنا أن « هاردى » يقنع بالاجابة على كل هذه التساؤلات بالاثبات . فالرواية بأكملها تهيمن عليها فكرتان اساسيتان ، أو فلنقل بالاحرى احساسان غالبان ومتناقضان في آن . والاحساس الاول الذى يفرض وجوده بقوة على كامل الاحداث وكل الشخصوس — وخاصة شخصية صاحبة المسألة — هو الشعور الجارف والمبيق بأصالة الخطيئة وتجذرها داخل كل النفوس . اما الاحساس الآخر الذى يبرز ويتكلم مع تعقد الاحداث واستمرار المصعد الصعب فهو التمرد العنيف ، نقض الاحساس الاول ومحاولة نفيه بالقوة ، بالجريمة . وهكذا تكتمل الرؤية المسالوية الدائرية من حيث تبدأ ، ليسقط الجميع فريسة لقانون العنف الراسخ وضحايا لتلك الخطيئة الاولى وتتجلى هذه الرؤية المنقبضة واضحة في نهاية الرواية ، حين يصور « هاردى » اعدام « تس » مختلما العمل بعبارة منقولة عن « اسخيلوس » تقول (لقد نفذ « العسل » ، وفرغ كبير الآلهة من تلاعبة بـ . « تس ») .

وحين انهم بعض معاصريه بالتشاؤم كان رده عليهم (لست متشاؤما ، بيد انى لا أقدر على تصوير الحياة في غير حقيقتها) . ويدو انه لا بد وان يكون هناك في كل عصر من لا يقبل غير النهايات المسعدة للعذابات الانسانية ، وفي الفن خاصة . غير أن منطق الحياة ذاتها الذى يقع عليه ادراك الفنان البصير ، وصدقه في التعبير الفنى عن هذه الحقائق التى يعثر عليها ويحترق بها لا بد وأن يدفعه الى تحدى هؤلاء القانعين بالتناول ، واصابة تناؤلهم هذا بكل قسوة وفي الصميم . وهذا ما يعجز الكثيرين منا عن قبوله ومن احتماله .

لقد عاش « هاردى » حياة طويلة امتلئت لاكثر من ثمانية وثمانين عاما ، في مجتمع يمانى من التزمت الفيكتوري في الاخلاق وفي الفن ، وفي ظل حضارة صاخبة أجادت التعبير عن نفسها بالحديد والنار . وكانت لشاعريته العميقة وحسه المرهف الدقيق اثرهما في رفضه لهذا كله وفي احساسه بالخطر المحقق بالحياة الانسانية . كما كان انشغاله الدائب بالمسائل الدينية دافعا قويا له الى اصفاء تلك النزعة الميتافيزيقية والاخلاقية المثالية على رؤيته للوجود ولعله الخلل فيه . فكانت صرخته الفنية الكبرى تلك محاولة للتعبير عن هذا الرفض والاعلان عن الوقوف من هذا الوجود موقفا منقبضا عابسا ، غارقا حتى الاذنين في نضال الحياة المصرية وصخبها رغم كل محاولات الانفلات من دائرة برائتها الجهنمية الرهيبة .

وبعد نصف قرن كامل من الزمان مر على رحيل « هاردى » عن هذا العالم ، يأتى المخرج البولونى الاصل «رومان بولاتسكى» ليرفع نفس الراهية، وليطلق نفس الصرخة في وجه الجميع ، معلنا عن نفس الرؤية من خلال القصة ذاتها . ويبحث « بولاتسكى » طويلا عن أحد يغامر بانتاج مثل هذه

الرواية وتحويلها كى تتحول الى شريط سينمائى ، وأخيرا توافق إحدى الشركات الفرنسية — الانجليزية المشتركة على انتاج مثل هذا العمل الضخم الذى تجاوزت ميزانيته مبلغ الستة مليارات فرنك فرنسى .

والامر الذى يلفت النظر — ومنذ الوهلة الاولى — فى ذلك الشريط السينمائى الذى أعده «بولانسكى» عن النص الادبى هو ذلك الالتقاء الكليل بينهما — بل بالاحرى التطبيق — سواء على صعيد الرؤية الفكرية بصفة عامة ، أو بالنسبة لتطور الأحداث والشخوص داخل البناء الدرامى ، أو حتى فى نقل الصور والمشاهد التى أوردها «هاردى» فى كتابه بكل الدقة وببنفس الأبعاد الشكلية والمطلوبات الحرامية . الامر الذى أوضح التزام السيناريو التزاما كاملا بالبناء القصصى المحكم كما شيده «هاردى» . ولا ينفى هذا استبعاد «بولانسكى» لبعض المشاهد والفصول من الرواية ، وخاصة ذلك الفصل الذى تحدث فيه «هاردى» عن ذلك الإهتداء المؤقت والزائف لذلك «التعريفيل» المزيف ، فان هذا الاستبعاد لم يؤثر على الخط الفكرى للعمل أو على تنبيهه الدرامى بأى شكل من الأشكال ، كما اثبت فى النص الادبى . كما وضع التزام الحوار فى الشريط السينمائى بنفس الحوار الذى جاء فى كتاب «هاردى» وببنفس الصياغة تقريبا — بالطبع مع استبعاد تلك الديالوجات المطولة فى الرواية ، وهى على أية حال غير كثيرة فى النص الادبى الذى يغلب عليه الوصف والسرد القصصين ، وايضا المونولوجات الداخلية التى أجاد «بولانسكى» التعبير عنها بالصورة وتعبيرات وجوه الممثلين — وهذه هى لغة السينما الحقيقية — اجادة تامة .

وثمة سؤال يفرض نفسه علينا يقصل بالعلقة فى تبنى «بولانسكى» لذات الرؤية الغائبة والمنقبضة التى أوردها «هاردى» فى روايته على هذا النحو الحقيق وشبه القام ، فهل يريد «بولانسكى» أن ينقل اليها إيمانه بأنه ليس من ثمة أمل فى الخلاص رغم التقدم فى الزمن وفى المعرفة ؟

ويبدو انه يريد أن يضعنا فى مواجهة هذه العقيدة مباشرة وبكل النحيد . فمن خلال الصورة يرسم «بولانسكى» صورة لـ «تس» وهى على طول الطريق تواجه القسوة بالصمت وبلا انتظار ، وهى تمنى جيدا السلام والحب وحياة الروح ، وهى تأمل أن تضى الايام الصعبة لياتى الغد المحمل بهدايا المحبة والتسامح . يجعلها «بولانسكى» على ذلك الاكتشاف المروع الذى يؤرقه وهو انه ليس هناك من شىء يصبح أكثر جمالا وحقيقية مع مضى الزمن . أصبحت «تس» لا ترى فى الكون سوى خلل لا ينفك يتعاظم ويتبدى فى العديد من المظاهر ، سوى اظلام فى الوجود لا ينفك يزداد يوما بعد يوم . وكانت تمنى جيدا انها تنتقل من رحيل الى رحيل دونها أمل فى الخلاص . أما بلوغ الاستثارة ، بالصمود الدائم نحو التبرص بحقيقة الذات والعالم ، فهو عسير حقا ، وقليلون هم القادرون على استشراف تلك القمة الأخيرة النائية . أما الغالبية فهم لا محالة يسقطون فى منتصف الطريق فريسة للعنف ، وللموت ، ولنطق الأشياء غير المعقول . وهكذا سقطت «تس» .

وفى هذا الصدد يقول «بولانسكى» (نعم ، ان الفيلم متشائم لاننى متشائم ، فان الحياة ليست لعبة) .

ويبقى السؤال قائما .. ما الذى يدفع هذا الفنان الشاب الى الايمان بمثل هذه الرؤية المنقبضة ، والى اعلان تشاؤه هكذا ، كالصرخة ، بكل عنفها وتبريحها ؟

وبعيدا من انقباض «هاردى» ذى الطابع الميتافيزيقى ، يبدو أن هناك من الاسباب التى تكمن وراء هذه السوداوية الصارخة . بعضها موضوعى يثوى فى صميم الحضارة الغربية بكاملها .. هذه الحضارة التى بدأت بنفى الله والتى تفسر بخطى سريعة واكيدة نحو نفى الانسان والحياة ذاتها . وجين تعرف « هاردي » على هذه الجرثومة الخطيرة الثالوية فى عمق هذه الحضارة — واعنى بها افتقار هذه الحضارة الى الايمان بقيمة ايجابية راسخة سواء كانت فى السماء أم فى الارض — منذ مائة عام واكثر ، كانت ماتزال فى اوج صعودها ، ولم يكن أحد ليتصور أبدا ان الايام سوف تقودها اقتيادا للاسفار عن حقيقتها الخبيثة ، هذه الحقيقة المرعبة التى عاينها «بولانسكى» جيدا بعد أن اثبتت هذه الحضارة فشلها وعجزها عن حل مشكلة الانسان فى الكون ، بل وبعد أن ساهمت بنصيب وافر فى تعقيد وتعميق هذه الازمة ، وفى تكريس احساس الانسان بالغربة وبالانفصال فى عالمه ، بكل طاقاتها على القتل والتدمير ماديا ومعنويا ، وبكل عنفها وجنونها الذى لا يقف أبدا عند حد . ولقد برهنت الايام ان هذه الحضارة الرهيبة لم تحل من مشكلات وازمات الانسانية قدر ما خلقت منها .

ولعل هذه هى النقطة التى التقى عندها « بولانسكى » بـ «هاردى» وهى ذاتها الحقيقة التى لا بد وأن يلتقى عليها كافة فنانى ومفكرى الغرب المبدعين ، حين يصدقون مع أنفسهم ومع ابداعهم .

أما البعض الآخر من مسببات هذه الرؤية فيمكننا أن نصلها بانها مسببات ذاتية ، هى نتاج خبرات «بولانسكى» الحياتية والروحية وتمثلات هذه الخبرات فى واقع حياته اليومي وما مر به من أحداث جسام . وهى على أية حال تبتعد كثيرا عن قرينتها الموضوعية ، ولا تزيد عن كونها انتقال من التعميم والتجريد فى المقولة السابقة الى التخصيص والتعين فى هذه المقولة . فـ «بولانسكى» لا ينسى أبدا العذاب البشع الذى لاقاه أهله فى معتقلات النازى ولا موت والديه على يد زبانية « الجستابو » . كما انه لم يستطع لحظة ان يخلص من الرعب الذى عصف بحياته بسبب حادث الاغتيال البشع الذى كانت قد تعرضت له زوجته الممثلة الأمريكية « شارون تيت » — ومن العجيب انها هى التى كانت قد اشترت حق تحويل رواية «تس» الى فيلم سينمائى تقوم بدور البطولة فيه — وهى حامل فى

شهرها الآخر ، على يد بعض الشباب الهيبى من اتباع «ماتسون» . فاذا ما أضفنا الى هذا كله تلك المحاولات المتكررة لقطه فنيا ومعنويا في الولايات المتحدة ، والتي بلغت مداها في محاولة ادانته بتوجيه تهمة اغواء القاصرات له ، مما دفعه الى الهرب من أمريكا والعودة من جديد الى فرنسا التي عاش فيها معظم سنى حياته ، لا يمكننا أن نفهم الصلة وراء هذا المزاج المنقبض ، ولاستطعنا أن نرصد الاسباب وراء اطلاق هذه الصرخة الرهيبة في فيلم « تس » ، الذى اعتبره هو ذاته البداية الحقيقية لفنه السينمائى الخاص .

وإذا انتقلنا الى تقييم ذلك الشريط على سعيد آخر غير المحتوى الفكرى ، ونعنى به التناول الفنى ، فسوف نجد أن هذا العمل السينمائى لا يقتل روعة او احكاما عن النص الروائى المأخوذ منه . وسر العظيمة في ذلك الفيلم يأتى من بساطته الشديدة ، من تلقائيته وعذوبته التى تبلغ حد الروحانية . ان الفيلم يعزف على اوتار خاصة شديدة الرهافة والحساسية داخل النفس البشرية . وقد نجح المخرج فى حشد كل امكانياته الفنية وتوظيفها جيدا للتوجه مباشرة نحو القلب من المشكلة التى يستشعرها انسان اليوم فى عالمه ، الذاتى والموضوعى . وعن هذا يقول المخرج (ان الفيلم يتجه الى القلب رأسا . يريد أن يهز الجمهور من الاعماق . ان عالمنا مجنون وغير معقول الى أبعد الحدود لذلك فانا فى حاجة الى العودة الى العواطف البدائية والاولية فى حياة الانسان .. اننى اكون سعيدا لو عرفت ان الفيلم جعل الجمهور يبكى) .

ومن الامور المميزة للفيلم ذلك الصس الفئائى الحزين الذى نلمسه فى علاقة الانسان بالطبيعة من حوله . ان كل مشاهد الفيلم — الذى يمتد على مدى أكثر من ساعتين ونصف — تركز على عمق الصلة بين الانسان وبين مظاهر الحياة من حوله . انها ليست صلة نفعية او استلابية ، وانما هى صلة جمالية بالاساس . فالطبيعة تبلغ اوج اكتمالها بالانسان فيها ، أما الانسان فلا يدرك عمق شاعريته وفنائيته الا فى الطبيعة . كانت المشاهد التى تصور الاشجار والبروج والبحيرات والابقار حية ومتحركة ، والكاميرا ترصد ذلك كله فى حب وشاعرية ، مما جعل من تلك المشاهد الطويلة ، الصامتة الا من الموسيقى الناعمة المنسابة فى الخلفية ، نيفضا من العذوبة والنور الذى يتدفق فى هدوء واستمرارية ناجحا فى نقل الجو العام من المشاعر والامكار التى تدور حولها الاحداث الى قلب المشاهد مباشرة .

اما الامر الأكثر اثارة لانتباه وحساسية المشاهد فقد كان ذلك الدور الصعب الذى لعبته الممثلة الشابة الفذة «اناستاسيا كينسكى» . ان ما يبهز المشاهد فى هذه الملامية الموهوبة ليس مجرد جمالها الناعم الاخاذ ومناسبة

ذلك نهاما لشخصية « تس » كما ارادها كل من « هاردى » و « بولانسكى » ،
وانما أيضا تعبيرها من تلك المشاعر المركبة بكل هذه المقدرة التي تعجز
عن الاتيان بها سوى ممثلة ناضجة وشخصية انسانية بالغة الحساسية
في نفس الوقت . بوجهها الشاحب الجميل والعينين اللامعتين القلقتين .
بالصوت الخافت الوجل والصمت العميق الذي يقع على نبع الحزن في
الكون . بكمال التناغم مع الطبيعة ، وتنام الاستفراق في حركة الوجود
اللاهثة الحزينة .

لقد استطاع « بولانسكى » في هذا الشريط أن يقدم لنا سيفونية
حزينة — أو ربما قداسا — وجدت طريقها الى القلب رأسا . « وهزتنا من
الاعمق ، في محاولة لايتناظنا على تلك الحقيقة المرعبة التي عاينها جيدا
وهي ، أن العالم يتجه بخطى سريعة نحو الموت ، ما لم ننبعث في قلوبنا تلك
البراءة الاولى ونعمدها قاتونا جيدا للوجود . فهل من يستجيب ؟ »

✻ حسنى حسن :

طالب بكلية الاعلام قسم الصحافة ، ناقد سينمائي بجريدة الاهالى .

ما قبل المتابعة

من السنين نجيب

كمادة الفنانين التشكيليين في مصر : تقوم الدنيا وتعتمد من حولهم وهم غارقون في همومهم الشخصية ومشاكل انتاجهم .. وهكذا لاحظنا غيابهم المؤلم بأعمالهم - الا فيما ندر - من مذابح أشتاتهم الفلسطينيين واللبنانيين ، بل حتى من معاناة الانسان المصرى يشقى أشكال الاختناق والتعب . وحتى على مستوى قضاياهم المهنية نجدهم لا يبالون باتخاذ موقف ازاء الاعتداءات المتوالية على مصالحهم : ففي الوقت الذى هاج العالم وماج عند محاولة بيع هضبة الاهرام لم يحركوا ساكنا ، وفي الوقت الذى كشفت ابعاد جريمة اغتصاب متحف محمد محمود خليل وتبديد مقتنياته العالمية حتى وصلت القضية الى مجلس الشعب ، وتلكد الجميع من زيف التقرير الرسمى الذىلقى بهذا الشأن ، وعلق عليه بالسخرية الكتاب وأصحاب الفكر ، ظل الفنانون صامتين يرايون ما يجرى وكأنه في بلد آخر . وفي الوقت الذى كشفت جريمة الشعب من محاولات التسلل الثقافى الاجنبى الى وسط الفنانين من خلال اقامة مرسوم بالانصر تنفق عليه اموال امريكية طائلة بطرق مشبوهة واستدراجهم الى الالتحاق به تحت شعار : « انقاذ الحركة الفنية في مصر » (ألم) .. وكذلك في الوقت الذى كشفت الجريمة ابعاد الجريمة التى راح ضحيتها عدد من لوحات رواد الفن المصرى مثل محمود سعيد ويوسف كامل وراغب عياد بعد ارسالها الى اسرائيل سرا واتلاف العديد منها ، ظل اصداؤنا الفنانون صامتين غير مباليين بما يحدث ، أو مشغولين بهموم ارزاقهم وانتاجهم .

✽ مملكة الدكاترة !

فى الوقت نفسه تنعمق ظاهرة الشللية التى تسود الحياة الفنية منذ سنوات بعيدة ، وتطفو على السطح ظاهرة جديدة هى « مملكة الدكاترة » . . . فقد أصبح كل فنان ينتمى الى هيئة التدريس باحدى الكليات الفنية يشعر بالاهانة اذا ذكر اسمه غير مسبوق بحرف الدال . . . وقد كون الدكاترة طبقة جديدة من أعيان الفنانين تذكرنا بحزب أصحاب المصلحة الحقيقية أيام أحمد لطفى السيد ، وأصبح لها عالم خاص . لا يضرقه غيرهم ، واستولت تدريجيا على المناصب الحساسة فى المؤسسات الرسمية والنقابية ، وهى تمارس نفوذها بشكل خطير من خلال اللجان المختلفة والجهزة الحكومية ، وتشكل أقدار القاعدة العريضة من الفنانين (يبلغون ٥٠٠ فنان تقريبا) عبر قنوات التفرغ والمعارض والاقتناء والسفر للخارج والتثيل فى المحافل الدولية . . الخ . والتفت من حولهم طبقة أخرى من الطفيليين يلتقطون فئات الموائد الزائدة عن مملكة الدكاترة !

✽ المحتسرون :

وفى مواجهة هذه الظاهرة برزت فى السنوات القليلة الماضية ظاهرة أكثر خطورة : هى ظاهرة « الجاليريهات » أى صلات المعارض الخاصة المقامة فى بعض المنازل أو الاحياء الراقية أو المطاعم والفنادق السياحية ، هدفها تسويق أعمال الفنانين وبيعها للفئات الفنية الجديدة والمقيدة فى المجتمع ، وللأجانب الوافدين للسياحة أو الاستثمار السريع ! . . . وقد لوحظ اختفاء عدد من المع الاسماء فى الحركة الفنية عن المشاركة فى المعارض العامة التى تقيمها الدولة أو يقيها الفنانون أنفسهم ، بل لوحظ انقطاعهم عن اقامة معارض جديدة لانتاجهم منذ عدة سنوات . وبالبحث عنهم تبين أن كلا منهم قد (غطس) فى إحدى هذه الجاليريهات حيث انهك فى انتاج أعمال خاصة تلائم نوق السادة الجدد . وقد بلغت أسعار المبيعات أرقاما خيالية حيث تجاوز الواحد فيها أحيانا الف جنيه ، بل هناك من يطلب عدة آلاف !

على أية حال نهى ظاهرة تتلازم تماما مع التحولات التى سادت المجتمع المصرى فى السنوات الأخيرة . لكن ما لم يحدث فى تاريخ الفنان المصرى كما يحدث اليوم : هو قبوله المطلق لكل ما يفرزه المجتمع من عوامل التمدنى ، فضلا من عزوفه عن التطلع الى التغيير . . . لكن القريب أن بعض الفنانين الذين يدعون التقدمية يدانعون بشدة عن هذه الظاهرة ويعدوننا بظاهرة صحية ، باعتبارها تساعد الفنان على الاستقلال الاقتصادى والاحتراف الفنى ، وهو ما يفتقده الفنان المصرى طوال تاريخه الحديث . . . ويزعم

المنظرون لهذا التيار أن أهم أسباب تدهور الحركة الفنية هو اعتماد الفنان على الدولة مما جعله تابعا لها ، والبداية لابد أن تكون بالاحتراف الفني الذي يمنحه الحرية الاقتصادية والفكرية معا . . الطريف في الأمر أن بعض دعاة هذه النظرية لا يجدون غضاضة في الحصول على منحة التفرغ للفن من وزارة الثقافة بهرتبات هزيلة ، وفي حجز قاعات الدولة لاقلمة معارضهم ، وأن اضطروا مؤخرا الى التخلي عن قبول هذه « التسهيلات » الشحيحة لانها لا تنفي بمطالبهم التي تعودوا عليها في أوروبا !

✽ مآزق النقابة :

وكانت نقابة الفنانين التشكيليين — حتى وقت قريب — هي الامسل الباقي لجمع شمل الفنانين وتوحيد صفوفهم نحو تحقيق آمالهم وانقاذهم من ضياع العزلة أو التجارة أو الاغتراب . وبعد أربع سنوات من ممارسة النقابة لدورها انعقدت جمعيتها العمومية منذ ستة شهور لانتخاب نقيب جديد ونصف عدد أعضاء مجلسها . . وكان الشعار الذي تحرك من تحته المرشحون والناخبون على السواء هو « ضرورة التغيير » ، بعد أن أثبتت النقابة في حقبتها الاولى فشلها في تحقيق برامجها التي التزمت بها : سواء على مستوى احترام مكانة الفنان في المجتمع أو على مستوى تحقيق المطالب المهنية والاقتصادية والاجتماعية لأعضائها ، أو حتى على مستوى صياغة القوانين المنظمة لعملها والقضاء على التمييز العنصري بين فئات الفنانين المختلفة . ولم يشارك في الجمعية العمومية — رغم تأجيلها لاكمال العدد — أكثر من ربع أعضاء النقابة ، وغلب الاتجاه المحافظ على الانتخابات كالمعتاد ، حيث عبرت النتائج عن سيادة ملكة الذكارة والباحثين عن المناصب .

وبالرغم من حباس وأخلاص النقيب الجديد صالح رضا لتحقيق الحد الأدنى من مطالب النقابة (المتبثلة في مقر وناد ودليل للفنانين واصدار اللائحة والقوانين المعدلة) فانه لم ينجح في العمل بروح الفريق ، لأن مجلس النقابة مازالت تحكمه التحيزات والشللية واللامسؤولية وتركيز الاختصاصات في أيدي أعضائه دون إيمان بدور فعال للقاعدة العريضة من الفنانين . وقد ينجح صالح رضا في الحصول على بعض الفئات من الجهات الرسمية وعلى بعض البريق الاعلامي ، لكن ذلك شيء والعمل النقابي المؤثر الذي يستمد قوة ضغطه على الأجهزة التنفيذية من وحدة الفنانين واستقلال قراراتهم . . شيء آخر !

✽ الصراع على الفئات :

الشيء الوحيد الذي أظهر فيه الفنانون موقفا إيجابيا خلال الشهور الماضية : هو رفضهم لقرارات لجان المسابقات ، خاصة مسابقتي « المعرض

السوى العام للفنون التشكيلية « ومسابقة « مهرجان شوقى وحافظ » ،
نقد شعروا بعدم موضوعية اللجان ، وكان أبرز مثال على ذلك
هو منح الجائزة الأولى فى المعرض العام لوكيل الوزارة المشرف على القطاع
الذى ينظم المعرض والمسابقة . وضجت الصحف ومكاتب المسؤولين بل
ومكاتب التلفزيون بشكاوى الفنانين ورفضهم للنتيجة ، ووصل حماس بعض
المشتركين فى مسابقة شوقى وحافظ الى رفع دعوى قضائية يطعنون فيها فى
اجراءات المسابقة ونزاهة هيئة التحكيم . وفى الحقيقة — وبغض النظر
عن نتائج المسابقتين — فان غياب أى أسس موضوعية ثابتة لأقامة المسابقات
من شروط الاشتراك والتحكيم ، كان لابد أن يفرز هذه الفوضى .. والغريب
أن أحدا من ملأوا الدنيا بالصراخ لم يشر الى هذه الحقيقة البسيطة أو يدعو
الى وضع أسس ثابتة أو يثاق تلزم به جميع الأطراف ، كما فى جميع بلاد
الدنيا !

✽ لكن القلب ينبض !

بالرغم من كل ذلك ، فان الصورة ليست بهذا القدر من القتامة ،
والدليل أن قاعات المعارض جبيها مشغولة طوال العام بأعمال الفنانين ،
سواء كانت تابعة للدولة أو للجمعيات الفنية .. ان هذا يعنى أن الفنانين —
رغم كل شيء — لا يكونون عن الانتاج .. ليس مهما كيفية هذا الانتاج أو توجهه
وتميزه بشخصية محلية أو تبعيته لشخصية الغرب ، وليس مهما الدوافع
وراء هذا الحماس للمعرض : أهو حب الظهور أو حب البيع أو حب التواصل
مع الجماهير .. يكفى أن الفاعلية وراء الإبداع لم يصيبها العطب والضمور ،
يكفى أن القلب مازال ينبض .

ومع ذلك : فليس هناك أى نوع من الضمان — مع استمرار هذه
الظروف والاضغوط الثقيلة — لان يظل القلب نابضا ، أو ألا يصاب بتصلب
الشرابين . ان دقات القلب العالية يمكن أن تكون دليل مرض وليس دليل
صحة ، كما يمكن أن تكون نوعا من « حلاوة الروح » قبل أن تفيض ..

✽ هل من طريق للخلاص ؟

ان الازمة أضخم من أن تعالجها وصفة سحرية عاجلة ، وأضخم أيضا
من أن تعالجها عبقرية ناقد أو فرد ، بل لابد من أن تشترك فى حلها كل جمعيات
الفنانين والنقاد والمختصين .

والفكر العلمى يدمونا الى أن البداية تكون بعقد حلقة بحث أو مؤتمر
عام يخطط له مسبقا تخطيطا دقيقا ، بورقة عمل ودراسات تفصيلية لكل

مشكلة على حدة ، سواء كانت مشكلات خاصة بأصحاب المهنة أو بمشكلاتهم مع الأجهزة التنفيذية أو بمشكلات التواصل مع الجماهير أو بمشكلات الإبداع نفسها ، عملا على ضخ المياه الى الادوار العليا من العقل المصرى والإبداع المصرى ! .. على أن تطبع هذه الأبحاث قبل انعقاد المؤتمر ، الذى يجب ان يدعى اليه عدد كبير من الشخصيات العامة والمسؤولين التنفيذيين وأجهزة الاعلام بما فيها صحف المعارضة ، حتى يوضع كل مسئول أمام مسؤولياته الحقيقية ، فلا جدوى من قرارات تتم فى غياب المسؤولين عن تنفيذها !

والحق ان المرء لا تملكه أوهام عن امتناع المسؤولين والفنانين على السواء بتنفيذ القرارات التى يمكن أن يصدرها أى مؤتمر ، فتاريخ المؤتمرات فى مصر يشهد بكثرة القرارات الضخمة التى لم يتحقق منها شيء ! .. لكن أضعف الإيهان هو ان الفنانين لو أنغمسوا فى أعمال مثل هذا المؤتمر ، فمن الممكن أن ينجذبوا الى العمل العام والى الموقف الإيجابى ، الذى مقدوه تباها منذ سنوات بعيدة ، وبدون استعانتهم له لن يمكنهم أن يتقدموا خطوة فى طريق وضعهم موضع الاحترام فى المجتمع ، حتى ولو بلغ ابداعهم الفردى أعلى القيم وحصل على أرقى الجوائز فى المحافل الدولية .

يبقى ان أعترف للقارئ اننى حين بدأت كتابة هذا المقال لم أكن أقصد أن يكون هذا موضوعه ، بل كنت أتوى فقط أن أبدأ مقالى بمقدمة صغيرة حول ظروف الحركة الفنية ، لانطلق منها الى التعليق على عدد من المعارض الفنية الهامة التى استهل بها الموسم الفنى نشاطه .. فاذا بفول الازمة يبتلعنى ، ويبتلع معى معارض الفنانين المهضومة الحق ، ولا يبقى ثمة مساحة — أو حتى طاقة لدى من غرط انهلكى — للكتابة عن أى شيء آخر ..

فمعذرا للقراء .. وللفنانين .. والى لقاء آخر !!

عز الدين نجيب

اقرأ في العدد القادم والأعداد القادمة
لهؤلاء الكتاب والبدعين

اسماعيل العادلي
السعيد محمد بدوي
د. أمينة رشيد
برتولد بريخت
كمال رمزي
سامي السلاموني
سيد البحر اوى
د. رضوى عاشور
د. رمسيس عوض
د. على الراعى
د. عبد العظيم انيس
د. عبد المحسن طه بنذر
د. على عشرين زايد
د. طه وادى
د. فؤاد مرسى
د. لطيفة الزيات
محمد الشربيني
محمد المخزنجي
محمد براده
محمود الورداني
محمود درويش
منحة البطراوي
وأخريين . . .

دار المستقبل العربى

الثورة العلمية والتكنولوجية والعالم العربى

مصطفى طييه
٢١٦ صفحة
٢٦٠ قرشا

ريح الشرق

د. انور عبد الملك
٢٦٤ صفحة
٣٤٠ قرشا

مصر والمسألة القومية

صلاح زكى
١٤٠ صفحة
١٨٠ قرشا

المشروع الصهيونى فى الفكر والتطبيق

مجموعة من الباحثين
٢٠٢ صفحة
٢١٠ قرشا

دار الثقافة الجديدة

اصول اليسار الامريكى

تأليف : تيودور دريبر
ترجمة : د. عاصم الاسوتى
٥٩٢ صفحة
٤٧٥ قرشا

قصة السوفيت مع مصر

حوار اجراه محيد عوده
فيليب جلاب
سمعد كابلن
اعده فيليب جلاب
١٦٤ صفحة
١٤٠ قرشا

المشكلات العرقية فى افريقيا الاستوائية

تأليف : روزا اسماعيلونه
ترجمة سامى الرذاذ
٣٩٠ صفحة

رقم الايداع ٨٣/٦١٧١



Schweppes 1783 - 1983 Bicentenary
شويبيس ١٧٨٣ - ١٩٨٣ مائتي عام



میلارکجیبت

علامة الجودة والامتياز في صناعات الاعلاف والدواجن
مع تحية الشرق الاوسط لاستصلاح الأراضي

٢

العدد الثاني
فبراير ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

بدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

ادب وثقافة

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

المجلد الثاني

السنة الاولى

فبراير ١٩٨٤

مستشار التحرير

بهجت عثمان
جمال الغيطان
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
أمال عبد العزيز

الإشراف الفني
أحمد عز العرب

مكثرت التحرير
ناصر عبد المنعم

رئيس التحرير

دكتور الطاهر أحمد مكي

مدير التحرير

فرينة النقباش

المراسلات حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - شارع كريم الدولة - القاهرة

ادب وقت

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

- ماذا نفعل الآن ؟ د. عبد العظيم انيس ٤
- دراسات / مقالات الاستعمار والتفريب الثقافي د. الطاهر أحمد مكي ٧
- البالية في مصر .. خمسة وعشرون عاما د. يحيى عبد القواب ٣١
- الواقع الادبي .. بين الحقيقة والزيف جيسال الفيضاني ٥٥
- جدلية المثبسي د. فؤاد مرسى ٦٢
- خمس معويات في قول الحقيقة برتولد بريخت ٦٧
- ترجمة : منحة البطراوي
- الشاعر والتفنية (دراسة في شعر مولاذ الأتور) د. علي عشري زايد ٨١

شعر

- | | | |
|-----|--------------------------|----------------------|
| ٩٥ | على الخليلي | كأنه المصفر |
| ١٠٨ | تاج الدين محمد تاج الدين | اغنية للوطن |
| ١١٢ | محمد هاشم زقالي | كريشندو الظل والتعاق |
| ١١٥ | محمد الحلو | صفحة من دفتر الأحزان |

قصص

- | | | |
|-----|-----------------------|----------------------------|
| ١١٨ | اسماعيل الصائلي | الليلة الأخيرة في شهر طوبة |
| ١٢٢ | محمد الخزنجي | مطبخ الأخفاء |
| ١٢٣ | ريتشارد بوكي | سبب |
| | ترجمة : د. رضوى عاشور | |

المكتبة العربية

- | | | |
|-----|-------------------------|----------|
| ١٣٦ | تأليف : أنور عبد الملك | نهضة مصر |
| | عرض : د. محمد حافظ نيلب | |

ملاحظات

- | | |
|-----|---|
| ١٤٦ | مجلة «الفجر الأدبي» الفلسطينية و «أفاق» المغربية ج. و غ |
| | مجلة «الثقافة الجديدة» .. خطبوة نحو |
| ١٥١ | أفاني أكثر رحابة يوسف أبو رية |
| ١٥٥ | سينما التهرب وعقل المشاهدين القائب حسني حسن |
| ١٦١ | «الإموكانسو» .. طائر بلا أجنحة أمير العمري |
| ١٦٥ | «مراثي الريح» بين المسرح والسبنا محمد الشربيني |
| ١٧١ | ولكنه ضحك كالبكاء ملف كاريكاتير «ناجي العلي» |

فماذا نفعل الآن ؟

د. عبد العظيم آتيس

كتب الشاعر العراقي الكبير « سعدى يوسف » مقالاً يصف فيه بشاعره وهو يفاخر بيروت مع المقاومة الفلسطينية في أغسطس سنة ١٩٨٢ ، ويختتمه قائلاً :

« وما نحن أولاء ، كاسلافنا الشعراء القدامى ، نقف ونستوقف ، ونذكر الاحباب والمنازل .. »

.. متى (أم نبيل) الذى قد ارباباً تسفوه الرياح ، متى (التوليدو) وقد قد ركبنا ، بكتب ملجذ ابو شرار ، وكالة ونا ، قاعة عز الدين القسام ، بكتب مجلة الطريق بالبربر ، والعديد العديد مما كان يشكل عالماً متكاملًا .

الى أين سنمضي ؟

المقاومة الفلسطينية ، حتى ونحن بعيدون عنها في اقطارنا ، كانت تشكل حصاننا الأخيرة من ادواء تهديدنا ، وأوضاع تحاصرنا . كان عنادنا في وجه القمع بضعة من عنادها ، وهى ملتجنا الكريم حين يلج العنف ويستشري . أجيال من المثقفين العرب قامت ارتكازها وتوازنها الصعب على جذع المقاومة . لقد اتفقت المقاومة الفلسطينية هذه الأجيال من المستنقع المحيط ، وضمنت لها أماكن الابداع والاستمرار والحفاظ على علو الجبين وكرامة الفرد الحُر ..

فماذا نفعل الآن ؟

إن أكون متساهلاً في التماثل ، لكن لى ثقة عظمى بأن ما حدث فى الرابع من حزيران إن يبر بالسهولة التى يروجها العدو ..

أما نحن فلتنزد للطريق الطويلة

لنعض على شفاها حتى تسقى ..

حتى ينطلق التشديد»

* * *

ان هذا السؤال الذي طرحه شاعرنا الكبير .. ماذا تفعل الآن ؟ .. قد وجد اجابته في مقاومة الشعب اللبناني المسلحة للاحتلال الصهيوني والزحف الامريكى وقواته متعددة الجنسيات .

الم تنشأ « جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية » من رحم انتكاسة المقاومة الفلسطينية في بيروت ؟ الم تستطيع هذه المقاومة المباركة ان تدبر مقر القيادة العسكرية الاسرائيلية في (صور) مرتين خلال اقل من عام وان تدبر مقر قيادة مشاة البحرية الامريكية ؟

الم تعد بعض قوات المقاومة الفلسطينية الى الجبل والبقاع مرة اخرى ؟ اليس واضحا الآن ، بفضل مقاومة الشعب اللبناني العظيم ، ان الاحتلال الاسرائيلى والزحف الامريكى على لبنان قد انتهيا الى مازق جديد لهما يبدو وكأنه بوابة نيتقام جديدة ؟

ان هذا الذى يحدث فى الجبل وفى مدينة بيروت وفى الجنوب اللبناني يفتح صفحة جديدة مجيدة فى تاريخ هذه الامة . فلاول مرة فى تاريخنا يقبض شعب عربى على سلاحه فى سده ويتحدى اعدى الامبرياليات العالمية عنقا وجبروتا وحكما .. الامبريالية الامريكية وحليفها الصهيونية ..

ومن رحم هذه المقاومة الوطنية المسلحة ينهض تجسع عربى جديد ، مستقل ، متقدم ، مستقر ، متجه الارادة بعالمه وفلاحيه وثقفيه ، بلا صراعات طائفية او عنصرية مدبرة ، ومن رحم هذه المقاومة المسلحة يولد ادب ومن جديدين ، فالهم ان تظل رايات المقاومة عالية خفاقة مهما كانت مصاعب الطريق .

ولنتزود للطريق الطويلة كما يقول الشاعر سعدى يوسف :

* * *

ونحن هنا فى مصر ، البعيدون عن ساحة المعارك ، ندرك انها معاركنا ، وان هذا النضال ضد الامبريالية الامريكية والصهيونية هو نضالنا مهما بعدت بنا المسافات فان وحدة المشاعر تقربنا ، وانقاء الامل يسدق قلوبنا ، بوحدة المصير تحلفنا كل يوم الى ابواب بيروت وحيدا وصور ..

وعلى ابواب هذه المدائن تسهر ايلنا ، ونذق باليدنا حتى تقوى ، لعل شعب لبنان العظيم يفتح لنا ويأخذنا فى دفء احضانه ، فانا لم نستطع ان نكون هناك .. نحن ايضا بسلاحنا ، فلا اقل من ان يكون ادبنا وغتنا شعبة مضيفة فى هذه الساحة المباركة ، ساحة المقاومة ..

نحن ان نخجل من ان نقول ان الادب منحاز ، والفن منحاز ، واته
لا يوجد من فوق الصراعات وان ادعى آخرون بغير ذلك . وبين الادب
المختر والادب المعرض كان لابد ان نختر ، في حومة هذا الصراع التاريخي
مع الامبريالية والصهيونية ، الثاني لا الاول .

لا بد ان نتقدم رايات المثقفين العرب المبدعين . . الشعراء
والقصاصين وكتاب المسرح والرسامين والمبدعين في حقل الفناء والموسيقى
تعلن عن انجازها ، وتحرض الجماهير المريضة ، بالفن الاصيل وليس
بالدعاية السياسية الفجة . .

بالعمل الفني الخلاق المحافظ على جلالته دون الصراع والعويل او
التنهيل . . ليست هذه هي التقاليد العظيمة لكبار فناني وابناء المقاومة من
امثال جوركي وناظم حكمت وبريخت وايزنشتين وبيكاسو وجارسيا
وبابلونيدوا وامانو ؟ .

بل ليست هذه تقاليد ابيائنا وفنانينا الكبار من امثال محمود درويش
وامال حنقل والفريد نرج وسعدى يوسف ويوسف ادريس وفواد نجسم
وعبد الرحمن الابنودي وانجي افلاطون ؟

فقط علينا في هذه الظروف الحرجة ان نتعلم كيف نضم صلوفا وتتناق
اذرنا ، كيف نتواصل افكارنا . . ان نبهث كبحثين ومبدعين كيف يمكن ان
نقف في جبهة ديمقراطية ثنائية واحدة مترامية في مواجهة الزحف الامبريالي
الصهيوني على وطننا .

ان دموة الشاعر العراقي سعدى يوسف الى الاجتماع لبحث قضية
هذه الجبهة هي احدى الاجابات الهامة على سؤاله العتيد : ماذا فعل الان .
ان الصراع الذي تخوضه الامة هو صراع ان نكون اولاً لا نكون ثانياً
اخترنا الاولى كان معنى هذا ان نحافظ على اسلحتنا في ايدينا ، لا نلقيها
حتى النصر ، وان طالت الطريق وعظمت الفضيحة ، ومن هذه الاسلحة
الهامة اسلحتنا المعنوية .

وان كانت الثانية مسووف يكون معناها اننا سمحنا لانفسنا بمصر
الهنود الممر في تاريخ الولايات المتحدة . . ابادة ، ثم احتواء للكل
الباقي .

ولن يغفر لنا التاريخ هذا الموقف وذلك المصير .

له عبد العظيم اتيس

الاستعمار.. والتخريب الثقافي

د. الطاهر أحمد مكي

« ان المثقفين في البلاد النامية ، التي تخضع لنظام برجوازي ، يشكلون السند الحقيقي للامبريالية اذا هم اندمجوا فيه . وعلى العكس من ذلك ، تأخذ المشكلة وجهها آخر في بلاد مثل كوريا ، اذ يوجد هناك اتفاق بين الحكومة والمثقفين ، سواء فيما يتصل بالنقد او البناء ، وعلى المثقف في هذا النوع من البلاد ان يحتفظ بحوره النقدي والا نسلن يكون مثقفا ، ولانه يسير في الخط العام لبلاده فسيكون نقده ايجابيا » .

جان بول سارتر

اعترف بدما ان العنوان غير جذاب ، وان كثيرون حين تقع اعينهم على كلمة استعمار سوف يتهايمون : تلقى ا .

ذلك ان تيارا من الاعتذار عن الاستثمار تسرب الى عقول العديد من المثقفين ، قصدا او عفوا ، بدا هبسا ، محثيا ، ثم تحول الى صخب عال يردد بلا خجل : اتنا نجعل من الاستثمار شناعة نعلق عليها كل اخطائنا وعيوبنا ، ووسيلة تبريء بها انفسنا ، والعيب فينا لاني غيرنا .

وهي مقولة فيها بعض الحق الخادع ، ولكن الحق الكامل والجلي يتسع في الجانب المقابل لها ، وليس من ينكر ، او حتى يجادل ، في ان حولنا ، وبمبدأ عنا ، اما تتقاتل ، وتوى تتصارع ، وشعوبا يحفظها المستعمر رغم ارادتها ، وحكومات وطنية تستط بتدبيرات اجنبية ، وموارد تحاك لتجعل مهمة الحكومات الوطنية عمرة ، او مستحيلة ، وهي نماذج مررها كلها هالمنسا العربي ، من الاحتلال العسكري الى الحصار الاقتصادي ، ومن الضرب بالقنابل الى الانقلابات ، وهي غارات لما تنقه بشكل او بآخر .

وهو من تقوم ثقافته على أصول عميقة من التراث والتاريخ ،
 في جوانبه الإيجابية والتقدمية ، وفي الوقت نفسه يتقبل ثقافة العصر ويتجاوب
 معها . ويعتمد من مناهج البحث الحديث ، لأن تاريخنا طويل عريض
 هبارب في القدم ، وتباين مراحلها تالفا وغرويسا ، رقيما وتخلفا ،
 ومهمتنا أن نأخذ من كل تراث خير ما فيه ، وأروع ما أبدع سلفنا ،
 شنعرا ونفرا وفنا وفكرا ، وأن نترك الباقى بيا فيه من روايب
 متخللة وعقيمة ومعوقة لطلاب التاريخ ، يدرسونها في مدرجاتهم ليستخرجوا
 منها القوانين التي أدت إليها ، وكانت تحكم حركة المجتمع على أيامها ، لأن
 الإنكار التي تبشر بالخرافة والشعوذة ، والتواكل والقدرية ، وتركز
 على التقليد والقبول المطلق ، وتهمل العقل ، وتصعد من الحوار
 والنقد ، معوقات ضخمة ، لابد أن نتعاون على إزالتها من طريق
 المثقف ، أيا كان ، ليستخدم مواهبه ، ويشكل أبداعه .

المثقفون في العالم الثالث :

يغطي نضال المثقفين في العالم الثالث مساحة عريضة ، تشمل ثارات
 باكلها ، وتختلف فيما بينها طبيعة ومناخا ، ونظما ولسات وتقاليد
 وأساليب وغايات .

هناك من يناضلون من أجل تغيير نظام الحكم ، وفقريره من العرقية
 القتلة ، أو الأسرة المسيطرة ، وزده إلى الشعب ، بدل الانتلايات العسكرية
 القتالية ، تحركها قوى خارجية استثمارية ، تذهب بطنائقة ، وتجيء
 بطنائقة حيث تتطلب مصالحها .

وهناك قلة لا يزال الاستعمار العسكري يجرم فوق أرضها يعنيه ،
 ويطلق مياها على ساطله ، ويملك سياها بطاراته ، وأوضح مثل لها
 فلسطين ، ولبنان ، وجنينا ، وبوكلايد ، وغيرها .

وهناك من قطع مرحلة كبيرة في هذا كله ، وغايتيه العاجلة أن يزيح
 الظلم الاجتماعي التمييز القائم على سدر الصهرة الغالية من الشعب ،
 الرئيسية الجوع والمرض والجهل ، فهو يناضل من أجل مجتمع تسدين .

وأخيرا هناك من انتهى من هذا كله ، ويضلل جامعا في بعض
 العمل ، ليحمل من الاشتراكية واقعا ملووسا ، يفتنها ويطورها ،
 ليقيم بجرها وأمنها كل المواطنين .

غير أن هناك قضية جوهرية تستلزم اهتمام المثقفين الحقيقيين
 في المقام الاول ، وأمنى بها محاربة العدو المشترك للتكلم ،

والشعوب المناضلة كلها ، وهو : الاستعمار والصهيونية ، وهما وجهان لعملة واحدة ، وليس صدفة ، مثلا ، أن الولايات المتحدة الأمريكية تستخدم كل ثقلها الاقتصادي والعسكري والسياسي لكي تدفع الذين لم يعترفوا بإسرائيل أن يعترفوا بها ، والذين قطعوا علاقتهم معها أن يعودوا إليها ، ولا تترق في ذلك بين أمم صغيرة أو كبيرة ، وليس صدفة أيضا أن تكون استجابة هؤلاء بشر ما يكون نظائهم شعبيا وديمقراطيا ، فموبوتو في زائير لم يحتج الأمر معه لغير إشارة صغيرة ، لكي يعيد العلاقات ، ويرحب بالخبراء الصهيونيين ، رغم أن الذي رده إلى السلطة يوما قوات ملكية مغربية ، وأنقذه من إفلاسه أموال عربية ، على حين لا تزال كل الضغوط تتكسر على صخرة فيليب جونزالث رئيس الوزراء الأسبانية ، وكانت رهينة ، شاركت فيها أكثر من قوة استعمارية أخرى إلى جانب الولايات المتحدة .

وإذا حاولنا تصنيف المثقفين في العالم الثالث - أجيالا . فسوف نجد أنهم طبقلت ثلاث :

١ - مثقفون منزليون ، من أصحاب الكساية والخبرات العالية ، يزعمون أنهم على الحياد ، لأن البلاد مستقلة ، والمحتل غادرها ، وهم ليسوا بحاجة لأن يهتموا بقضايا السياسة والمجتمع ، وشأنهم شأن الخبراء الأجانب ، يبيعون ما يملكون من خبرة بثمن يطلبون لها مقابلا عاليا ، فإذا لم يحصلوا عليه هاجروا . وهم يعيشون واقعا مراضا فكريا هائلا ، ويمتثلون حالة اغتراب مريضة ، يقضون حياتهم في انتظار الفرص المواتية ، لتحقيق تطلعات غير منظمة ، وغير ممكنة أحيانا ، وحين لا تجيء ينتهي بهم الأمر إلى لون من الإحباط يحسونه تجاه أنفسهم ، وتجاه مجتمعهم ، وينتهي بهم الحال ، ولهمين أو غافلين ، إلى رجعيين ومخربين ، أو إلى مرضى وعصبيين .

٢ - وهناك الملتزمون ، يشوب موقفهم شيء من الرضاؤه ، يلمسون القضايا برفق ، ويتعاملون مع الأحداث على مهل ، ويتحاشون التحدي والمواجهة ، وهم ينتهون إلى أحزاب ، أو جماعات ، أو هيئات تقنعية ، ولكنك تلتقي بهم بهم تتوزعهم أهواء شتى ، مردها طبيعة التكوين والمنتى ، من القرية أو المدينة ، ونمط الفكرى الذى ينتهله ، أصيل خالص ، أو وافد خالص ، أو خليط منهما ، أو بسبب اختلافهم في فهم طبيعة النخب والقبائل والقضايا المثارة . ومع ذلك ، وبقتيل من التلبل والإدراك يمكن القول أن الأسباب التى تجمع بينهم وتوحد ، أقوى بكثير من تلك التى تفرق وتباعد .

٣ - ويبقى الطائفة الأخيرة ، وهم كتائب الحكومة عادة ، أى حكومة ، موظفون ومنافقون وطلاب عيش ، ومدعو ثقافة ، وهم بحكم مصالحهم الخاصة ، والخوف الذى يلهمهم أعداء أى حركة تنساقى بالديمقراطية ، وسند أى قانون يقيد حرية التعبير ، ويميزون بحاسة الشم القوية ، تلمظ ما يريده الحلكم المستبد ، متزين له الطفيلان ، وتجعل من سيئاته حسنات ، ومن هنا فان العمل على وجود ديمقراطية حقة فى المالم الثالث ، ونفخ نظم الحكم الفاشية ، تحت أى اسم قامت ، والتضديد بالمتقنين الذين يدافعون عنها ، أو يتعاملون معها ، خطوة حاسمة ، لانها الطريق الاقرب الى الوان تالية من الكساح .

ونحن نتحدث عن المالم الثالث ، ودور الاستعمار فى تخريب ثقافته وحاجتنا الى مقاومة هذا التخريب ، لا بأس ان نلقى نظرة عجل على دور المثقفين فى الولايات المتحدة نفسها ، بوصفها رأس الامى ، وحاملة لواء العدوان ، لكى نصحح أوهامها يروجها من لا يعرفون ما يجرى هناك .

المثقفون فى الولايات المتحدة :

يستطيع المثقف الأمريكى ان يكون له رأيه الذى يحبه عن العرب ، أو فلسطين ، أو فيتنام ، أو أية مشكلة خارجية أخرى ، ولكن حريته فى التعبير عن رأيه هذا محدودة للفساية ، تحاصرهما هواجز بالفسة النمومة ، ولكهما دقيقة ، وقوية ، وماتمة تها ، والمال وما يتصل به اكثرها نعومة ونفاذا . فمن خلال المنح الدراسية ، والإعانات ، ومراكز الأبحاث الحكومية والخاصة ، فان المال يكاد يكون وقتا على المثقفين الذين يمكنون على دراسات بالفسة التنوع والعسق ولكهما تلقى كلهما حول محاور ثلاثة : محاربة الشيوعية ، والوسائل الخاصة بالحروب ، والتجسس . وفيما عدا هذه الحالات ، من مسئل لشرى أكثر حساسية ، لا يوضع المال تحت تصرف الباحث ، الا اذا أدركت المؤسسة انه لن يصل الى نتائج تؤذى مصالحها أو ان يدرك الباحث مقدما انها يجب فى نهاية المطاف ان تجرى متفقة مع غاياتها .

وهذه الضغوط الاقتصادية ذات نتائج فعالة فى كبت حرية السراى والتعبير ، ورغم رواج الكتب ، وكثرة عبيد الصحف ، فان ما يعبر من بينها عن مخالفة فى الراى ، أو اتجاه يفاير ما ترضاه المؤسسات الحاكمة ، محدود للفساية ، ويبقى ما هو أسوأ : ما يتعرض له المثقفون

الشبان من ضغوط متوالية وناعمة ، لكي يسلكوا في نهجهم الطريق الذي يمكن أن يقودهم الى المكافآت السخية ، ويتيح لهم حياة افضل ، بخدمة الاتجاهات القادرة على الدفع ، وأن يتخلوا عما يمكن أن يعجز التراما نحو قضايا وطنهم الاجتماعية ، أو ما يتجاوزها من مشكلات انسانية عامة ، وهكذا يدفعون بالعديد من اساتذة الجامعات لكي يذهبوا الى ميلامى ، وينضموا بين آلاف المهاجرين الكوبيين الذين غرروا بهم ، ويحدثونهم في لغتهم تأخذ طابع السلم ، عن الواقع في كوبا ، وعن دكتاتورية كاسترو (١) ، في الوقت الذي يعتلى فيه الكوبيين انفسهم ، في مهجرهم ، تفرقة عنصرية مريعة ، أو يرسلون بهم الى السلفادور ، أو نيكارجوا ، أو يتنن الى الشرق الاوسط ليحدثوننا ، أو يعلوننا ، نحن العرب من الواقع الحضارى والتخلفى لاسرائيل ، وعما يجب على العرب أن يتبعوه بشئائنا ، وليحدثونا ايضا عن الحرية المفتودة في البلاد الاشتراكية ، وأن المثل فينا لا يتمتع بما يتمتع به مثلا - المواطن المادى في زائير .

الواقع الاقتصادي الخن يوجه حركة المثقفين والفكر ، ويمسك سر وجهات النظر الحقيقية التي يمكن أن يقبلها المواطن الأمريكى عن أى موضوع يصبح موضع نقاش ، وتنفخ المخابرات الأمريكية داخل الولايات المتحدة ، وأخرجها كما سنرى ، بمساعدات هامة لنشر الكتب والجلات التي تنشر في الخط الذي تقناه ، والخطب التي يلقيها أشهر أعضاء الكونجرس لا تجد طريقها للنشر أبدا ، ما لم تساير مصالح المؤسسات الحاكمة ، وفي حالات قليلة تنشر مختصرة في الصلحات الأخيرة أو الداخلية في الصحف الأمريكية .

صحيح أن أسلوب المتناور مكارثى قد اختفى ، حين كان يوجهه تهمة الشيوعية ، لكن يشكو من ارتفاع نسبة الجريمة ، وهي الطريقة التي لقتبيلها منه السينادات حريتا ، ولسم تعد الملاحقة تأخذ شكلا مناهبا وعنيفا ، ولكن المؤسسات تفرص الآن على أن تحقق النتائج نفسها بوسائل غير ملوثة ، وأشد فصولا ، وأعظم تأثيرا ، وعلى في جديتها الترفيف والترهيب ، وبهذه الطريقة فان مراسلى الصحف الذين يصورون المذابح البشعة التي يتعرض لها الفلسطينيون أو اللبنانيون من الهجمات الأمريكية والإسرائيلية ، أو ما تصنعه الرجعية في أمريكا اللاتينية ، وشرق الموحث البينية في السلفادور ، وما يترتب على كل ذلك من شرور ، سوف يقتفى بكاتبه بان ينقل الى مناطق أخرى أفضل أمنية ، وأصعب عيشا ، أو أن يؤى نفسه في مكانا الى الاستقالة ، وهو أمر لا يقتصر على المجلات فحسب ، والفلسا يتجاوزها الى الكتب

أيضا ، فالمؤلف الذي يخرج من الخط المقرر له ، سوف يسقطون عليه نقد السلطة ، يتهمونه بالجهل والسذاجة ، أو يرمونه بالخطأ والفناء ، ويسقطون الكتاب ، ويخسر المؤلف نفقاته إن كان قد طبعه على حسابه ، ويخسر مكافأته إن اضطلعت بنشره دار نشر ، وبداهة لن تعود إلى التمسك معه سررة أخرى .

هذا الضغط العريض الواسع ، المقنن ، والمخطط له ، ضد الرأي المخالف ، وصل أيضا إلى الجامعات وكثير من أساتذتها يقالون من مناصبهم لأنهم يتعاطفون مع هذه الحركة التحريرية أو تلك ، من التي تتفجر كل يوم في أنحاء العالم الواسع ، أو مع الاشتراكية ، أو أي موضوع آخر يخالف اتجاه المؤسسات الحاكمة ، أو يرفضون التعاون مع المنظمات الصهيونية القائمة في الولايات المتحدة ، أو في إسرائيل نفسها ، حين تحاول أن تتخذ منهم ستارا في أهدافها العفوانية ضد العرب ، ومن يعترضون خططها في العالم لجمع . ويزداد الضغط الاقتصادي كل يوم قسوة ، سواء كانت تمارسه الحكومة ، أو التي ترفع شعار المؤسسات الاجتماعية الخيرية على مراكز الفكر الحر ، وكل من لا يردد وجهات النظر والافتكار التي يرددها رجال الأعمال ، والحكومة الاتحادية ، والمؤسسة العسكرية ، فهو عرضة للفصل والابتعاد ، وفي أفضل الحالات سوف يغرض عليه الصمت بوسيلة أو بأخرى .

شاهد من أجلها :

وليس فيما ذكرت أدنى مبالغة ، ولكن لا أنهم بالتحيز انقلب هنا مقررات من كتاب مثير ، ظهر في باريس عام ١٩٣٨ ، بعنوان « الولايات المتحدة » ، مؤلفه فلاديمير بوزنو ، وهو كاتب فرنسي من أصل روسي . ويتناول رحلة قام بها المؤلف إلى الولايات المتحدة عامي ١٩٣٦ و ١٩٣٧ ، ووجه الإثارة فيه أن المؤلف لم يحره بأسلوبه الشخصي ، ولم يقحم نفسه في الموضوع الذي تناوله ، وإنما اكتفى في أغلب الأحيان بنقل مقتطفات من الصحف الأمريكية المخططة ، تروي وقائع معينة ومتنوعة ، دون أن يطلق عليها ، تاركا القاريء نفسه يستخلص حكمه من الوقائع ذاتها ، وإن ألق مند شيء من ذلك كله ، وإنما يعمى إحاديث أدنى إليها ثلاثة من قادة الفكر ، وأئمة الألب الأمريكي الحديث ، حين أثار معهم موضوع الحرية والديمقراطية .

أول الثلاثة جون دوس ناسوس ، الكاتب والمفكر الشهير ، وصاحب روايات : « ثلاثة جنود » و « الولايات المتحدة الأمريكية » و « ١٩١٩ » ، وكلها تتحدث في قالب قصصي عن آثار الحرب الماضية في نفسية الجندي الأمريكي بوجه عام ، يقول :

« نحن بلاد هجبة » ، بل أكثر الاقطار هجبة . انفسا مهد الفاشية ، وقد أخذ الايمان كثيرا عن بعض المفكرين الامريكيين ، ولقد تأثرت أوروبا كثيرا بتعاليم الولايات المتحدة المتنافية للدين ، وأتصد بذلك أولئك الذين هاجروا الى هناك بعد أن عاشوا هنا ربحا من الزمن ، فدخلوا في أوروبا يدين الخضوع للقوة بعد أن فقدوا انفسهم التقاليد الأوروبية . ولقد كانت جمعية « الكو - كلوكس - كلان » الأمريكية أول مظهر منظم من مظاهر الفاشية ، وإن الماتيسا النازية لتبدو نعيم الحرية إذا قيست بمهنتنا الصناعية العظيمة » .

وكان ثلثي الثلاثين وولسد غرانك ، وفي رأيه أن الامريكيين « شعب عجيب » ، لأن معظمهم لا يفكرون ، وإذا فكر أحدهم فلا أقل من أن يكون له عقل الجبابة حتى يستطيع التفكير وهو مجذوب ، تطلقه الصحف والإذاعة والسينما ، والتفكير في أمريكا عملية تتطلب جهدا شاقا لا يحتمله إلا القليل من الناس ، ولا يجرى إلا بعضهم . ولقد خلقت وسائل اللغو وإذاعة الأخبار الجارية عادة البحث السطحي لدى الأمريكيين . ونحن شعب يتميز حقاً ، لأن نظام الفاشية إذا جباها يوماً فسوف يتخذ شكلاً خاصاً ، سوف يستند على الدستور في كل أعماله فيصبح نظاماً نازياً دستورياً نهلياً ، ولن يتردى أعضاء الحزب قصفاً سمرًا ، وإنما سوف يكتفون بالقمصان الثقيلة المنشأة . . سيكون نظاماً فاشياً بلايس السهرة » .

وأما الثالث والآخر فهو تيودور درايزر مؤلف رواية « ملهارة أمريكية » ، وقصص أخرى شهيرة ظهر بعضها على الشاشة البيضاء ، يقول :

« الصحافة والقضاء والإذاعة وكل شيء في أمريكا تابع للشركات الرأسمالية الضخمة ، ولقد نشرت يوماً كتاباً أسميته « أمريكا المفعمة نحذف بكله تقريباً . يا لها من بلاد مخيفة حيث تسيطر ثلثة من « وول ستريت » (حى المال والبورصات) على صناعة السينما ، وترغى عليها رقابتها ، ومن المحال عليك أن تتحدث عن السياسة أو المسائل الاجتماعية من محطات الإذاعة ، والواقع أن من المحال عليك أن تتحدث عن أى شيء إلا أن يكون سخافة . ولا يكفى رجال المال بالسيطرة على الصحافة والإذاعة والسينما ، وإنما يسعون أيضاً الى بسط نفوذهم على المدارس ليهيمنوا على الفرد ، ليصبوه في القوالب التي يريدونها ، حتى لا ينفذ الناس عن أنفسهم غير الاستعداد » .

لقد كان ذلك قبل نصف قرن ، ومع تكديس الاسوال ، وتقدم التقنيات ، ازدادت رهبة رجال المال ، وعظمت ضرواتهم ، وإذا كان هذا

ما يفعلونه مع المختفين في بلادهم ، فماذا عملهم يفعلون في البلاد التي يسرقون خيرها ، ويحرصون على تنويمها ؟ .. ذلك ما نعرض لجوانب منه في ايجاز .

ومن نائلة القول ، ونحن نتبع احابيل الاستعمار ودوره ، ان نشير الى اننا لسنا من السذاجة التي نتصوره فيها يحقق ما يريد مباشرة وعلنا ، بانذار بوجهه ، او منشور يوزعه ، او دمية يلقي بها ، او عملاء يشتريهم علانية ، وانما يصنع ما يريد في خبث ودهاء ، ويشرب الى غايته كالميكروب ، ويتخفى وراء شعارات براقة ، او جمعيات ادبية ، او اعمال يقوم بها ، وتجيء ردود الفصل عليها عند الآخرين على النحو الذي يريد .

تسطيح الثقافة :

أول وأيسر ما يعمل له الاستعمار للتغضاء على ثقافة قومية لامة ما تسطيحها ، بنشر الثقافة ، والتجفاف بالمفاهيم العالمية لتفسيلا الفن ، وتحويل الجاد منها الى تسلية ، فتصبح الماثورات الشعبية تهرجبا ، وشخصها بهلوانات ، والمسرح افشاك مفتعل ونسج ، لا يبلغ الاعماق ، ولا يدفع بصاحبه مع انتهائه الضحكة الى تأمل يصبح فكرا ، او الى القيام بشيء ايجابي ، او الاقتلاع من شيء مؤذ وضار .

ويسلك في الوصول الى غايته هذه طرقا عديدة ، من بينها تسليط الأضواء على المابئين والخارجين ، والاعتناء بالمواهب المحدودة من الكتاب ، وغهرهم بالدعوات والرحلات ، واظهارهم في ثوب الكبار الذين يمثلون الحياة الثقافية ، فيفتقدون العالم احترام وطنهم ، يدمنون اندادهم في الداخل الى التفتت والاحباط ، اذا لم يكونوا مثقفين واعين ومناضلين ، واغراق الصحف التي تسير في نهجهم ، والمجلات الهابطة ، بالاعلانات المربحة ، والمساعدات الضخمة ، والقروض الفسلفة ، لتجدد آلتها ومطابعها ، بفوائد اسسبية او بدون فوائد ، وليس جهلا ، ولا صدفة ، ان تشر كبرى صحفنا الحكومية ، على مساحة واسعة عريضة ، وفي عدد الجمعة منها ، وعلى امتداد اسبوعين - او ثلاثة لا أكثر تماها - عرضا لكتاب اجنبي ، يدافع عن حكم الشاه وحكم أسرته ، بقلم اخذه التوام الاسيرة اشرف ، او باسمها اذا شئنا العفة ، ويلقبونها في وطنها حتى أيام حكمهم : « الاميرة الشريرة » ، لان ما ارتكبته من الاكلام والأوزار والسرقات يجعل منها مجسمة عادية في قانون أية دولة يحكمها قانون . ولقد

تختلف الآراء حول الثورة الإسلامية في إيران ، وبحول الخميني نفسه ، لما أن تدافع صحافتها عن الشاه وأسرته وأيام حكمه وبظم اخته ، دون أن يرتفع صوت واحد يقول عالياً : عيب ، فامسر محزن ويدمو لرشاء واقعنا التقي .

وقد لا يقتنع الاستعمار بالمحف والكتاب الذين يحركهم من وراء سينار ، فيصدر مجلات يولها ، علانية أو يضع عليها أسماء عربية ، ولدينا من النوع الأول صورة مجسة في مجلة « المختار » ، وهي تنقل حكايات مسلمة ، وموجهة ، من الصحف والمجلات الأمريكية أجمالاً ، ولا يفيد القارئ منها غير قتل الوقت ، واجهاد العين ، ومنع الانتهاء منها يجد نفسه أبرد أعصاباً ، وأهدأ بالاً ، مثل ما كان معها وهو يقرأ المسطر الأول ، أو حتى أقل . وإذا كان الكثيرون من القراء لا يقتلون على مثل هذه المجلات ، والطبعة العربية منها توقفت أكثر من مرة لأعراض القارئ العربي منها تباه ، تسلا يأس من مجلات عربية أخرى ، يصرفها عن عيب ، ويكتب فيها عرب أنفسهم ، وتضل شجاراً متجاذبة ولافتة ، وأعرف من هذا اللون مجلتين على الأقل ، وبدايته هناك مجلات أخرى لا أعرفها ، كأنما تصبهران في بيروت ، أحدهما أدبية مكرمة ، وتحتل اسم « اختوار » ، والثانية تحمل اسم « شعر » وكانت مختصة به ، وكلاهما كان يصدر عن « لجنة الدفاع عن الحرية الثقافية » ، واتخذت بطنها الرئيسي باريس ، وهي مؤسسة أنشأتها المخابرات الأمريكية ، وكان لها في بلاد أخرى مجلات مشابهة ، في أمريكا اللاتينية ، وفي أفريقيا ، وحتى في أورنا ينقلها ، وكانت تنسأ خفية تحاول أن تتغرب من ورائها إلى العقائد الاشتراكية الأوروبية .

والدور التفرسي الذي قامت به منظمة « الشيوعيين » في مجال الابتداع الشعري لها قيم حميد ، بقيد الواحد من طريق الشيايب كل القينود ، وأخذت بتشير كل ما ترقى من مضمونه ويحقق غايته الذين يتفنون عليها ، سنوياً التزم الشيايب قواعدهم التي لا ولا يجرى بلا قواعدهم ، أولها وأكبرها وأهمها ، وأصبح مضمناً الآف من الشيايب العربي يزعمون أنهم يكتبون الشعر الحر ، ولا يفهمون من ذلك إلا أن يرغوا بعلمهم موعية بل إن يكتبوها بقية ، وليس ينجم الألة نادرة تعرف أن الشعر موعية ، وأن اللوسية في قواعدهم ، وأن من يارش بهذا الفن عليه أن يكون يتوكل إرثها ، هو النتيجة أنشأ الآن يعطى من جديد يشهد في مجال الإبداع الشعري مؤونه ، ولهم ينسب من يتم الشعر الموعود غير قلة ، حميد يدعاهم في وشوار قبيلتي ، وعبد الله البردوني ، ولهم ومنذ فمجال الشعر

الحر من يمكن أن تقرأ لهم من رجاله الاحباء غير ثلة : احمد عبد
المعطى حجازى ، ويلند الحيدرى ، وسعدى يوسف ، وفاروق شوشه ،
وفاروق جويده ، وعز الدين المنصرة ، وفولاذ عبد الله ، ومحمود درويش ،
وسبيح القاسم ، ويدات نازك الملائكة ، وهى قمة فيه ، تتراجع عنه ،
اما الكثرة الغالبة من المتصقين به فلا شيء .

وهناك المسلسلات التلفزيونية ، وهى فى جملتها مما صنع لبلاد
العالم الثالث ، وشعوبه مكرهة عليها لانها لا تجد البديل أو
يكلفها ثلثا غاليا ، لان الحكومة تحتكر أجهزة الاعلام عادة فيه ،
وهى فقيرة بالطبع ، وحين تسمح بذلك يوما ، فانها تلتقف الفرصة
الشركات الامريكية . وهذه المسلسلات تدور حول موضوعات تهبط
بالانسان فكرا واحساسا ، ولا صلة لها بالواقع الذى نعيشه وموضوعاتها
المحبة تدور حول الخيانات الزوجية ، والسرقات ، ومهارة اللصوص
والمجرمين فى التخلص من الشرطة ، وتشويه صورة الشعوب الفقيرة ،
كهنود امريكا والزنوج فى الولايات المتحدة أو افريقيا ، أو شيوخ البترول ،
ومن خلال ذلك تقدم انماطا مصنوعة للحياة الامريكية ، بما فيها من ترف ماذى
نخيم ، يتمثل فى التصور وما تحويه من اثاث ورياش ، وتقنيات حديثة ،
والمدين وما تضيئه من ناطحات السحاب ، وما يجرى فى شوارعها
من عربات فارهة ، كان الحياة هناك خلقت من المثبوثين والزنوج
والمولوين ، ومن فقراء المهاجرين ، الذين يعيشون على هوامش المدن
فى بيوت من علب الصفيح .

وهناك عمليات الترجمة الهادفة ، تقوم بها مؤسسات تخفى
وراء شعارات ثقافية ، ولا تقدم من الزاد الفكرى الا كل ما هو
فاسد ومفسد ، ولا بأس أن تكون الترجمة بدورها أيضا طريقا
لرثسوة الخفية ، ويرد فى خاطر الدور الذى كانت تقوم به
« مؤسسة فرانكلين » فى القاهرة ، قبل أن تطاردها الثورة وتتخذ
من بيروت ملجأ ، فقد أوقفت نشاطها على ترجمة كتب تربوية تدور
حول التاكيد على الفروق الاساسية بين الانفراد وتفتيتها ، واللغة
ومن الأفضل أن تكون عابية ، واخرى سياسية تبشر بالنظام الرأسمالى
وتدافع منه ، وكان من اللافت للنظر يومها انها لم تكن تتنوع
بالمترجم الواحد ، مهما يكن حظه من الاجادة ، ولا بد أن تشرك معه
مراجعا ، وثالثا يقدم للكتاب المترجم ، وهم جميعا من كبار رجال
وزارة التربية والتعليم فى مصر ، أو من مديريها القابحين ، أو من اساتذة
معهد التربية ، وكان يومها معهدا عاليا واحدا ، وأن جميع يقبضون ،
والعبء وقع على المترجم وحده .

ولا تقنع مؤسسة فرانكلين بأن تترجم لنا كل غث ومخدر ، وإنما بدأت تأخذ على عاتقها بتأليف كتب في اللغة الإنجليزية تشوه كل جميل لدينا ، وتركز على كل سوء دون رده الى أسبابه ، وترسم لنا في أذهان الراى العالى المثقف صورة سيئة ومختلفة ، وهى بعد ذلك كله تدفع بالكتاب ليترجم الى لغات أخرى ، تقف وراءها ، وتولوها ، وبذلك تطوف كتبها الكرة الأرضية كلها ، وبدأت حركتها هذه بكتاب عن « مصر الحديثة » ، تأليف أميل لنجيل ، وصدر في الولايات المتحدة باللغة الإنجليزية ، وهو ملئ بالكاذب والمغالطات ، ومع أن أجهزة الاستخبارات ومراكز البحث العلمى فى الولايات المتحدة لا تجهل - أكيدا - أن المسلمين يرفضون أن يروا نبيهم الكريم مرسوما ومصورا ، إلا أنها ضمنت الكتاب صورة سيئة للرسول عليه الصلاة والسلام ، رغم أن الموضوع لا يتطلبه ، وهدفها فيما أتصور هو الاساءة لمصر بين المسلمين فى العالم ، وإيهابهم أنها راضية عن الصورة ، وإزاحة كل الخصائص المميزة عن الشعوب الإسلامية على نهل ، بتدميرها واحدة وراء أخرى .

والى جانب هذا كله العديد من المراكز الثقافية الأجنبية حولنا ، أمريكية وفرنسية ، وإنجليزية ، وألمانية ، وإيطالية ، وأبانية ، ويابانية وحتى من كوريا الجنوبية ، ولا يحتاج المرء الى ذكاء كبير ليدرك أن بعضها على الأقل يتخذونه ستارا لاختفاء انشطة مريبة ، والا فمن يستطيع أن يتصور أن كوريا الجنوبية قد خلصت من كل مشاكلها ، ولم يبق أمامها الا أن تقيم لها مركزا ثقافيا فى القاهرة ، يعرف بنشاطاتها المختلفة ، وتتقدمها فى المجالات العلمية والثقافية المختلفة .

تحديد المثقفين :

المفكر والمثقف والفنان سياسيون بالطبيعة ، وكبار كتاب العربية ومؤلفوها وأدباؤها وفنانونها ، شعراء أو رسامين أو مثاليين ، ولدوا وسط الجماهير ، وأسهموا فى حركة التحرير من الاستعمار القديم ، وكان لهم رأيهم ، وله وزنه ، لأن السياسة لم تكن - كما يحاول الاستعمار أن يدس بيننا الآن - نشاطا خاصا ، لا تمارسه الا طائفة بعينها متميزة ، وعلميا غامضا كنهه طلابهم ، ووقفنا على فئة بعينها يختارها الحاكم ، وإنما هى جزء من تكوين المثقف ومن رسالته . وهو يحاول جاهدا أن يجعل من علماء الانسانيات ، بله العلم الخالص ، يعيشون على هامش الحياة فى بلادهم ، كان أمورها لا تعينهم ، وكل همهم البحث النظرى الخالص ، يجتزون المعلقات القديمة ، أو يتبعون نظريات جديدة فى إطار اهتمامهم ، ولكنها لا تعينهم باهتمامات شعوبهم ، ولا تسهم فى توضيح الحياة أمام الاجيال الصاعدة

فيها ، فيقف المؤرخ — مثلاً — عند ترديد ما كتبه الأقويون ، دون أن يهدف إلى كشف القوانين التي توجه سير الحضارات ، أو ينحرف إلى ما هو أسوأ ، فيصيح نافع كير ، مثلاً باليون شعبه بحكايات كاذبة عن حياة الأولين ، وأنها المثل الأعلى ، وأنها كانت الفضيلة خالصة ، ويرتفع بها إلى ما فوق الطبيعة الإنسانية ، فيسدد طلاقات الشبَاب في الحلم بها ، والبحث عنها ، وهي لم توجد أصلاً ، بدل أن يقدم لهم الماضي كما كان بخيره وشره ، أو حين يقف بمؤلفاته عند القواد والحكام وحدهم ، كظاهرة منفردة دون أن يهتم بالشعب نفسه ، ومن بينه ظهوراً ، وبفضله صبحوا ، ودون أن يقف عند الجماهير نفسها ، يحدثنا عن مطابقتها ، وأحلامها ، ونضالها ، وما كانت تطمح فيه ، وقاتلت دونه .

وهو لا يقتنع بتحييدهم ، وإنما يحاول أن يستخدمهم لغاياته ، بأن يجعلهم يقفون في الصف المقابل لمطامع شعوبهم ، وقد يفريهم بفاهيم زائفة ، كالتركيز على حرية المثقف فرداً ، دون ربط بينها وبين حرية التعبير في المجتمع نفسه ، مع أن حرية الفرد ليست بذات أثر إيجابي ما لم تصبحها حرية التعبير أيضاً ، لأن المثقف في هذه الحالة فقط يستطيع أن يكتب ، ويتحدث ويحاور ، وينقد ، وأن يطور نفسه والمجتمع حوله . أو ينحرف بهم إلى قضايا تجاوزها الزمن نفسه ، أو يقعد بهم على القديم بينما العالم حولهم ، في وطنهم وخارجهم ، يتحرك ويتطور إلى أفضل أو أسوأ حسب ظروفه .

مثلاً ، على امتداد عشر سنوات خلت تعرض المصريون لهجمات شرسة ، تتخذ من المواد الغذائية الفاسدة ومن المخدرات أسلحة فتاكة ، جاء بها الطفيليون ، وأثروا من ورائها إثراء فاحشاً ، بعد أن أنوا جمهرة الشعب الفقيرة المغلوبة على أمرها ، وقهرىوا من الضرائب ، وسرقوا ونهبوا ممتلكات الدولة ، وفسدوا الأجهزة بالرشاوى الضخمة ، ومع ذلك فإن أباداغنا مازال يتحرك بعيداً عن الواقع ، في الرواية والنخبة والشعير على السواء ، مع استثناءات قليلة ، فهو يدور عن ابن العمدة الذي اعتدى على فلاحه ، والتلميذة التي هربت مع صبي « المكوجي » ، والسيدة المطلقة غنية ، ولديها غائض من الوقت ، نهى تقضى وقتها تثرثر في التليفون ، أو تفرى صديقاتها بأزواجهن ، أو يلوك كلاماً لا هو شعر ولا هو نثر لا نوليس له معنى ، وعاجز تماماً عن نقل ما في أعماق قائله ، أن كان في أعماقه شيء ، أو أن يستجيب له أحد أن كان يهدف إلى تحريك الجماعات حوله .

وعلينا حين نجد شبابنا في جلته قد انحسار عن السياسة الى الرياضة ، أو الى العنف ، أو الى الثقافة الهابطة ، أن نسأل أنفسنا : كما يفعل أى محقق ازاء جريمة لا يعرف مرتكبها ، فبيداً متسائلاً : من هو المستفيد من الجريمة ؟ . وفي حالتنا هذه فإن المستفيدين من تحويل هذه القوى الضخمة بعيداً عن العناية بشئون وطنهم هم أولئك الذين يريدون له ألا يقف عند جرائمهم ، لأن من يفعل شيئاً عظيماً حقاً ، ونافعاً ، يفتش عن يصفق له ، ويشكره عليه ، أما اللصوص فهم الذين يريدون أن يشغلوا الآخرين حتى يهربوا بجرائمهم في ظلام الكبت الدامس ، أو ضجيج اللاهو الشاغل .

وفي حالات أخرى لا يقنع الاستعمار بكل هذا ، وإنما يسرق السكائب جملة ، يحرك أماله « الجزيرة » حتى يقع في الحفرة ، وينقله الى العمل في الجبهة المعادية لشعبه وتضاييه ونضاله ، ولدينا من ذلك أمثلة عديدة ، أوضحها حالة الكاتب السوفيتى ، الكسندر سولز نيتسن ، والكاتب المصرى الدكتور حسين فوزى ، وسوف أعود الى دورهما تفصيلاً في دراسة قادمة .

الحصار العلمى :

لم تعد الثقافة ترفاً في عصرنا ، وفي الحق لم تكن كذلك في اية حضارة مزدهرة ، ولا غاية ميتافيزيقية تطلب لذاتها ، وإنما وسيلة لتطوير الحياة الى ما هو أفضل وأرقى ، وإذا تجاوزنا الثقافة الانسانية الى العلم ، وهو أحد وجهيها ، وغايته كشف أسرار الطبيعة المجهولة ، والوصول الى القوانين التى تحكم حركة الحياة ، وجدنا حاجة العالم الثالث اليه قوية وملحة ، لما يضطرم في مجتمعاته من مشكلات لن تحل بغير العلم ، والسكوت عليها أو أهبالها يعنى تركها تنفجر ، وتدمر ما حولها ، مهما كانت قبضة الحارس قوية .

ويمثل التقدم العلمى الان قوة اقتصادية وسياسية ضخمة ، يوجهها الاقوياء الذين يملكونه لخدمة مصالحهم ، ويحرصون على أن تظل شعوب العالم الثالث متخلفة جاهلة ، تتخبط في هذا المجال دون أن تحقق شيئاً ، وهم بذلك يدفعونها الى اليأس دفعا ، فتكف عن المحاولة ، وتقنع بما هى فيه ، وتتحول الى سوق مستهلكة في مجال الاقتصاد ، وتابع مطيع في دنيا السياسة .

ويمثل هذا الحصار في حجب الخبرات العالمية عن الدول الفقيرة التى تسعى جاهدة لتطوير معارفها ، وإقامة العراقيل الضخمة في

وجه ما تحاوله من انشاء صناعات متطورة ، والهجوم المتوالى على ما قد حققته ، على نحو ما يحدث من حملة ظالمة على السد العالى ، وهو المصدر الاول الآن للطاقة الكهربائية فى مصر ، والتشنيع على مصنع الحديد والصلب فى حلوان ، والصبت المريب عن المستوى العالى ، والنشاط الكبير ، الذى يقوم به مجمع الالمنيوم فى نجع حمادى ، وكلها السوان من التخريب العلمى الخفى ، ينساق وراءها غير المتخصصين غفلة أو جهلا أو بسوء قصد . ولم يسأل أى واحد منهم نفسه ولو مرة واحدة ، ان المساعدات الامريكية رغم ما يصحبها من ضجيج صارخ ، ومن وأذى ، لم تقدم لنا على امتداد تاريخها معنا مصنعا واحدا يمكن ان يدفع بقدراتنا الفنية والعملية خطوة واحدة الى الامام .

ورغم الغزل الغربى المستمر منذ بداية حكم السادات ، فان ايا من دوله لم تشأ ان تساعدنا فى اقامة مفاعل ذرى يعين فى تطوير توليد الطاقة فى بلادنا ، ويستخدم لأغراض سلمية ، وانما هو كلام ولقاءات وومود دون أن تتحول حتى هذه اللحظة الى شيء علمى . وفى الستينيات لغيت الطالب المصرى الوحيد الذى جاء الى اسبانيا ليتدرب فى مفاعلها ، وكان قد حصل على منحة من « وكالة الطاقة الذرية للأغراض السلمية » ، وهى مؤسسة عالمية تتبع هيئة الامم ، غير أن كل تلك الدول التى تلك مفاعلات ذرية اعتذرت من قبوله للتدريب فى مؤسساتها ، وكانت اسبانيا هى الاستثناء الوحيد ، وأذكر يومها أننى لغيت هذا الشاب هناك ، كان جادا ومتفائلا ، وتعرض لمفريات مادية شديدة لى يبقى هناك ، أو يذهب الى بلد غربى آخر ، وكان مؤمنا بوطنه رغم كل الإحباطات التى خلفها وراءه ، فرفض هذه المفريات جميعها ، ولا أدري أين انتهى به المطاف ، ومن الواضح أن البيروقراطية دمرت آماله ، ومن لم يمت بالسيف مات بغيره .

وعندما يعجز الاستعمار عن تحجيم العالم الثالث فى مجال العلم بالحيلة والدهاء والحصار ، فانه يستخدم معه القوة علانية ، وهكذا اقلعت الطائرات الاسرائيلية علانية ، بهباركته لنضرب المفاعل الذرى العراقى قرب بغداد ، وكان فى طور الانشاء ، ولم يستطع العالم العربى مجتمعا أن يفعل أو يقول شيئا . بل ان رئيس وزراء العبدو الصهيونى مناحم بيجين أتر أن يقوم بهذه العملية العسكرية بعد ايام قليلة من تقائه بالسادات فى شرم الشيخ ، وكان اذ ذاك محتلا بقوات اسرائيلية ، ليعمق حدة الخلاف بين العرب ، ويوحى لهم بأن ما تم ان لم يكن بهباركة السادات مبرضا . وقبله قامت المخابرات الاسرائيلية باغتيال الدكتور المشد ، الاستاذ

بجامعة الاسكندرية ، وكان يماون جادا وبفعالية في اقامة المفاعل العراقي ، قتلوه وهو في زيارة عمل لبائيس ، دون أن تحاول صحيفة ، أو قلم ، يومها أن تشير الى المجرم ، ودون أن يبكيه احد ، الا فرد أو اثنان من رفاقه في الجامعة ، استطاعا أن يحلا حزنهما وقورا وحفرا الى مواطنيهم من خلال صحيفة حكومية ، وفي أسطر محدودة للغاية .

وما قامت به اسرائيل ليس سرا ولا العمل الوحيد أو الاخير ، وهي تحرق علانية بأنها سوف تدمر أى تقدم نووى ، حتى لو كان لاغراض سلمية ، في أى بلد عربى ، وحتى باكستان البعيدة عن اسرائيل جغرافيا ، والتي تدور في فلك الولايات المتحدة ، مهددة في مفاعلها ، لأن نجاحها فيه يهدد جيروت الاستعمار ، ويعطى الثقة لشعوب اخرى صغيرة في أن يوسعها أيضا ، ودون معاونة معالة من احد ، أن تنجح اذا ارادت .

ولواجهة هذا الحصار الخائق ، والحديث عن المفاعلات الذرية مجرد مثل ، وحتى نخرج من دائرة البدائى الساذج الذى يبيع ثرواته وجواهره وثقافته وتراثه بعتود من الخرز اللامع ، لابد من تطوير البحث العلمى في بلادنا ، وتكلمه بين دول العالم الثالث ، وتعاونها فيها بينها ، وهو أمر يتطلب شيئا في واقع الحياة يتجاوز الخطب والوعود لأن ما فاتنا كثير ، ولدينا الاطارات الكفائيات ، وما علينا اذا صبنا الا أن نخرج من بهرج المظاهر والهيئات غير المفيدة ، تنوء تحت عبء الوظائف الادارية العالية المكلفة وغير المفيدة كالمجالس القومية المتخصصة ، ومجلس الشورى ، والمجلس الأعلى للثمنون الاسلامية ، واكاديمية السادات للمعلوم الادارية ، وغيرها كثير من مؤسسات ثنائية وعلمية أريد بها توفير المناصب العالية للأقارب والمحاسيب ، وتكلف كثيرا ، وتنتج قليلا ، أو لا تنتج شيئا على الإطلاق !

تفريق مصر من كفتاتها :

علينا أن نفرق بين امرين كلاهما خطير : الكهات التى نخسرهما ، وما نقتده بسببها مما لا يمكن تعويضه ، والمبادئ التى نلتقيها من هجرتها ، ومهما يكن عاليا فهو دون الخسارة التى تلحق بمستقبلنا وبأجهزتها ، وبمؤسساتنا فى المدى البعيد . وأن نفرق بين التعاون العربى والتزام مصر الثقافى ازاء العالم الثالث بعمامة ، والعربى بخاصة ، وبين أن نغرق فى أغلى ما نملك من خبرات . وليس أحب اليانا من أن نقوم بالدور الذى يفرضه على مصر وضعها الجغرافى والسياسى والتقضى ،

ومكانتها بين الامة العربية ، بوصفها الاسبق في مجال التحرر الثقافي والسياسي ، وسبقها في اعداد اطاراتها الفنية ، وهو أمر ظلت تقوم به طواعية ، ولسنوات طويلة ، قبل أن يكتشف العالم العربي البترول ويثرى من ورائه ، ويصبح مهبط مطامح الباحثين عن الثراء ، والراغبين في الراحة ، واستمرت تقوم بدورها حتى في أحلك ساعاتها ، ولقد كنت وبعض زملائي الجامعيين ، وآلانا من المعلمين ، نشارك الجزائر الشقيقة في معركةها الشرسة من أجل التعريب ، بعد أن خاضت حربا ضروسا من أجل الاستقلال السياسي ، وكان ذلك بعد هزيمة ١٩٦٧ ، ومصر تعيد ترتيب أمورها ، وتعاني من انفاق عسكري باهظ وخائق ، ومع ذلك كانت ، أيما منا منها بدورها الثقافي وبقتية التعريب في الجزائر ، تدفع للمعلمين والاساتذة جميعا مرتباتهم كاملة ، كما لو كانوا يعملون في مصر نفسها ، والشيء نفسه يقال عن ليبيا غداة حصولها على الاستقلال ، فقد تولى مهمة التدريس فيها قرابة ألف مدرس مصري كانت مصر تدفع لهم وحدها مرتباتهم كاملة ! .

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن بلاد أخرى في العالم العربي أو في أفريقيآ وآسيا وأمريكا اللاتينية ، دون أن نشعر أنها تقوم بغير الواجب ، وخضع كل ذلك لتخطيط يفيد هناك ، ولا يضر بالحياة الثقافية والعلمية هنا .

ما يحدث اليوم شيء مختلف تماما ! .

لقد هجر آلاف المثقنين وكبار المتخصصين والعلماء وطنهم ، بحثا عن الراحة والخمول والثراء ، هم حيث يعملون يؤدون الحد الأدنى من الواجب أو أقل منه ، لأنهم في جملتهم يعملون في مؤسسات مظهرية ، تحمل أسماء ضخمة ، وترفع شعارات براقة ، أما المحتوى فشيء مختلف تماما . وإذا كان بعض المهاجرين من شباب المثقنين يواجهون في وطنهم مع عصر الانفتاح غير السعيد ظروفًا معيشية قاهرة ، يستحيل عليهم معها أن يجدوا المسكن ، وأن يكونوا أسرا فنحن نلتبس لهم العذر ، ونأمل لهم العودة بعد اغتراب نأمل ألا يطول ، إلا أن هجرة العلماء المستورين ماليا ، تمثل لونا مأسويا في حياتنا الثقافية ، مهما كانت الاعذار التي يتفخون بخجل وراءها .

لقد علمتهم مصر في معاهدها ، وبعثت بهم إلى أرقى الجامعات العالمية ، وانفتحت عليهم من عرق الكادحين في هذا الوطن وجهودهم ، ومنحتهم التكريم والتقدير ، فلما جاء العصر الساداتي بفساده ، وقبحه الهابطة ، وأصبح الثراء وحده مناط التقدير والاحترام ، وانفتح بلب

الغنى على مصراعيه لتجار الاغذية الفاسدة والمخدرات ، والرشاوى والعمولات ، هرول عدد لا بأس به من حيلة علمائنا الى بيلاد البترول ، ليصبحوا في عداد الاثرياء ، رغم أن حياتهم في مصر ميسرة ، ويملكون سكنا مريحا ان لم يكن مترفا ، ويعيشون في دعة ، وبقاؤهم في الوطن يمثل وحده مقاومة ايجابية في مواجهة الزيف الزاحف ، ولكنهم آثروا الهروب ، ولم تعوزهم المبررات ، وجمعوا أموالا طائلة ، ولكنهم هبطوا بقيمتهم الى مستوى عمال البناء ، طلاب عيش ، وفي وطنهم نسيهم الناس ، والا فمن يفكر من الاجيال الصاعدة الآن الدكتور عبد الرحمن بدوي ، والدكتور محمد عبد الهادي ابو ريدة ، والدكتور محمد الرحمن ايوب ، وآخرون يتجاوزون الالاف عدا .

والعن من الجبيع أولئك الذين ظلوا يمثلون عنصرا فعلا في مرحلة المد القومي ، وكان من عبده ، وخير دعايته ، وانادوا من أوضاعهم مالا وجاها ، فلما تبذل الحال لم يبتوا حيث هم ، يعطون ويتلومون ، بعد أن ظلوا ربحا من الزمن يأخذون ويتلقون ، كان الوطنية والعمل الوطنى عندهم تجارة ، هم حيث يكسبون ، وشبيه بهم طائفة اثرت الاستقرار في اوطان أخرى لا صلة لها بنا ، كانتهم لم يعيشوا هنا يوما ، وليس لبلادهم واسمهم عليهم حق .

من المؤكد ان وراء رحلة الجميع اسبابا ومضايقات ، ولكنها كذلك التي نعرض لها جيعا ، ولا تبرر الهجرة الدائمة ، او القطيعة الناكرة لمن استقر ، وبشيء من الاحساس بالمسؤولية يمكن لهم ، وعلى الدولة ان تعينهم وان تنظم الامر ، ان يوقفوا بين بقاءهم هنا يقومون بدورهم الوطنى ، ويؤدون حق مصر عليهم ، وبين رحلتهم الى الخارج ينتشرون ، وينيسدون .

والظاهرة لا تقف عند مصر وحدها ، ولكن حظها من المهاجرين المثقفين أضخم ، والارقام التي نضعها الهيئات الرسمية فيها تجاوز وخداع ، فنظم الاعارة في الجامعات مثلا تنص على الا يزيد عدد المعارين من كلية عن ٢٥ ٪ من عدد هيئة التدريس ، ومع ذلك نانا اعرف ان هناك كليات بلغت فيها النسبة ٧٠ ٪ ، ومن المؤكد ان هذا التجاوز يمتد الى كليات ومؤسسات أخرى عديدة ، وغنى من القول ان كثرتهم الغالبة من افضل العناصر اعدادا واستعدادا .

وإدراك ما وراء الظاهرة من تخريب لا يحتاج لغير قليل من التأمل ، ويكفى أن نعرف أن هناك طائفتين من الخبراء ترحب بهم الدول الكبرى غورا ، وتخصهم بالرعاية من بين كل الذين تتلقاهم ، وهم :

المصريون والفلسطينيون ، والقصد تفريغ مصر من خير ما تملك ،
وانساء الفلسطينيين وطنهم ، حين يستقرون في مهاجرهم الجديدة
والبعيدة ، ويستريحون ماديا ، وشيئا نسيئا سوف ينسون بلادهم
وتضسيتهم طال بهم الزمن أم تمر .

خبراء عاديون ومشبهون :

ويرتبط بالتخريب هذا السيل من الخبراء يجيء مع الاعانات
المشروطة وفي نطاقها ، وقلة منهم نحسب ذات مستوى عال من
الكفاءة ، وهم الموفدون للتجسس ، وجمع المعلومات النادرة ، يذرعون
البلاد طولاً وعرضاً ، في الجامعات والقري ، باسم تطوير
المجتمع الريفي ، وتحت مظلة العمل الاجتماعي ، ويعودون الى
اوطانهم محيلين بكل شيء عنا ، دخلنا وعاداتنا ، ونقاط الضعف
فيها ، وماذا سنكون عليه بعد نصف قرن من الزمان . والآخرين
يرسلون بهم لتقديم الخبرة ، وهم متوسطو المعرفة والذكاء ،
ولا يرجى من ورائهم نفع ، وليس عندهم ما يقدمونه الى خبراءنا ،
وقد شهدت بعيني مثلاً مجسماً لهم .

ذلك أن شاباً مصرياً تخرج في الستينيات من إحدى كليات
الطب ، بتقدير مقبول ، وكان قد دخل كلية الطب مكرها من أسرته ،
ورافقاً في الدراسات الانسانية . واللغات من بينها بخاصة ،
وحين تخرج عين طبيباً في وحدة صحية ريفية ، ولكن الحياة لم
تروق له ، والمرتب بسيط ، وغير قادر على منافسة الاطباء الآخرين ،
فهاجر الى الولايات المتحدة الامريكية ، ولم يعترفوا بشهادته ،
وكان عليه أن يبدأ من جديد ، في جامعة اقليلية مغمورة ، وعمل
خلال فترة الدراسة عاملاً ليلياً على مصعد في فندق ليعيش ،
وبعد سنوات من الضنى ، نال الشهادة ، واكتسب الجنسية ،
وعمل مدرساً في جامعة اقليلية ايضاً ، وفجأة وجد نفسه
مدعوا للسفر الى مصر ، ليقدم خبراته الى هيئة التدريس وطلاب
الدراسات العليا في كليات الطب عندها ، بمرتب عال ، واقامة
مريحة ، على حساب الامانات التي تدفعها الولايات المتحدة لمصر .

وجاء الدكتور الى القاهرة ، وكان في غاية المرح والضيق ،
كيفاً يذهب ليحاضر زملاء له ، يعرفهم ويعرفونه ، يسبقونه علماً ،
ويتسوقون عليه ذكاء ، ويزيدون تجربة وخبرة ، ومن هنا اختار
جامعة اقليلية حديثة ، حيث لا يعرف احداً ، وركز محاضراته على

ما جد من آلات في الجانب الذي تخصص فيه ، وترك مهمته قبل الأجل
المحدد لها .

والشكوى من هؤلاء الخيلاء عامة ، فهم اما مقلدون لجميع
المعلومات ، واما اصحاب خبرة عادية ، وفي بعض الاحيان هم صهاينة
جاءوا من اسرائيل عن طريق الجامعات الامريكية حتى لا يكتشف امرهم ،
أو يقيمون في الولايات المتحدة نفسها ولكن ولاهم لاسرائيل ،
ومن ثم فهم ينفذون خططا وتوجيهات محددة ، ولا يفيدون الا
قليلا حتى لو كانوا يعرفون . اذا كان هذا يحدث في مصر ، فما
الذي يمكن أن يحدث في بلاد أخرى من العالم العربي أو الثالث ،
لم تتبرس بالمقاومة ، ولا تعي مكر المستعمرين جيدا ، وليست على
على علم بحبائهم ، وأن الركوز اليهم أو وضع الثقة فيهم ، أو تركهم
يتحركون بلا ضابط شيء خطير .

الاستعمار والتعليم القومي :

ويدرك الاستعمار واعيا خطورة ان يكون التعليم قوميا ،
والنصرية التي مرت بها مصر عبر نضالها نجد لها صورا
شبيهة في كل بلد نكب بالاستعمار ، مع ظلال قليلة متفاوتة ، ترجع
الى طبيعة المستعمر ومزاجه فحسب . ومنذ اللحظة الاولى ركز
الاستعمار على اتمهات الثقافة القومية ، ومن يراجع ما أصدرته
مطبعة بولاق من كتب التراث في الفترة التي سبقت الاحتلال البريطاني
يجد انها ، على قصر المدة ، وشيوع الامية ، وقلة الامكانيات ،
تثقل اضعاف ما نشر منها على ايامه .

واتجه كذلك الى تفريغ التعليم من محتواه ، بالتركيز على
اعداد جيل محدود من الموظفين ، يتطلبون ما يؤهلهم لان يصبحوا
كتبة في دواوين الحكومة ، لان مثل هذه الوظائف الصغيرة يرفضها
ابناء المحتلين ، والمهاجرين من البلاد الاوربية الاخرى ، لانهم
جاءوا بحثا عن الثراء العاجل والعريض عن طريق النهب والمضاربة .

وعمل في اصرار على اضعاف اللغة العربية ، والتهوين من
بن امرها ، وتحقير شأن القائمين عليها ، واثار حولها الزوابع
والاعاصير ، بانها لغة معتقدة ، عقبة في طريق رقي مصر ، وان من
الخير ان يتخذوا العامية لسانا ، ولم يقل لنا اي عامية نتكلم ،
لان شعبا غارقا في الامية تتعدد عاميته ولهجاته ، وتتظنون بقدر
ما يرتفع مستوى الثقافة ، وتبعها للبيئات والمستنقويات التي

تكلمها ، وهى دموع سار على خطاها قلة من المثقفين ، بعضهم مخدوع ، والاخرون راوا ان السير وراء المستعمر ينتهى بصاحبه فى نهاية المطاف الى وظيفة مريحة او منصب مرموق ، ولا اود ان اكتب هنا تاريخا لتلك الدغوة الاثمة ، ويجب ان يكتب تفصيلا ، ويحسبى ان اشير ان رد الفعل ضدها كان قويا وجارما ، وشارك فيه عامة المواطنين .

ومع الاحتلال العسكرى ، والنفزو الاقتصادي ، اخذ المستعمر يمكن لنفسه ثقافيا ، وفى البدء اكتفى بانشاء مدارس اجنبية تعلم ابناء الاجانب ، ولا بأس ان تقبل قلة من ابناء الطبقة التى تتعاون معهم ، يعدونها لى تحكم فى المستقبل ، بعد ان يصوغوا حياتهم وافكارهم على النصر الذى يريدون . وكان القطر المصرى يموج بمدارس من كل لون ، انجليزية ، وفرنسية ، واطالية ، والمانية ، ويونانية ، وامريكية ، وارمنية ، وكردية ، وما لا اذكر من اجناس ونحل . ولم تكن تخضع فى بناهجها او نظمها لاية رقابة حكومية ، ولما نالت مصر استقلالها ، خضعت ظاهريا للون شكلى من الرقابة ، وواصلت سياستها فى صلف وعجرفة ، واضطرت الحكومة عام ١٩٥٧ ان تصدر امرا عسكريا بطرد راهبتين تعملان فى مدرسة اجنبية فى الاسماعيلية نورا ، لانها تحديثا سلطة الدولة علانية وفى استفزاز .

وقد خفت هذا السلطان ، واوشك ان يتلاشى امام المد الثورى وطوفان القومية العربية . ولم يعد الانتساب الى مدرسة اجنبية يعنى شيئا ، وبخاصة ان المدرسة المصرية الحكومية حتى اوائل الستينيات كانت شيئا رائعا فى نشاطها وتعليمها ، رغم التسريبات التربوية الامريكية التى بدات تأخذ طريقها اليها ، بواسطة اساتذة التربية الذين تعلموا فى الولايات المتحدة ، وعادوا يتبنون غاياتها ، وما لقنوه لهم ، ويحاولون ان يجعلوه واقعا .

غير ان أيام السادات اتت على كل ما نافضل المصريون من اجله ، فانهارت المدرسة الحكومية تماما ، وبدأ التجار يقتحمون عالم التربية ، وعادت المدارس الاجنبية ترفع رأسها ، وتوسع من نشاطها ، وفى الوقت نفسه لم يعد التعليم الأزهرى تعليميا خاصا ، وانما وزارة تعليم مستقلة ، تنشئ المدارس الابتدائية والاعدادية والثانوية والكليات العالية ، على امتداد القطر المصرى كله ، ودون أن تخضع لاي لون من اشراف وزارة التعليم او مشاركتها ، وترك الأزهر مهمة الحفاظ على القرآن الكريم ، وعلومه ولغته كرسالة اولى ، وبدأ يشارك الجامعات المدنية مهمتها ، فيعلم الطب والهندسة

والزراعة والتجارة واللغات الأجنبية ، وكانت النتيجة انه نسي مهمته ، ودوره ، وتعثّر في الجديد الذي يحاوله ، وكان ذلك هو المطلوب على أية حال .

وانتهى بنا الحال الى ما كتبنا عليه منذ أكثر من قرن من الزمان ، مدارس اجنبية وطائفية ، وحكومية ، واهلية ، ولا يعرف احد ما الذي يجري في المدارس الأجنبية ، ولا ماذا تدرس وأتبعها ، ودعمك من اللوائح والقوانين والظاهر المعلن ، ورغم ان جائبها كبيرا منها أرغمته القوانين في عهد عبد الناصر على ان يكون ملكا لجمعية مصرية ، لكن هذه المدارس استطاعت ان « تفبرك » هذه الجمعيات ، وأن تسير في طريقها دون تغيير يذكر ، وقصة الكلية الامريكية للبنات ، والتي أصبحت كلية رمسيس شاهد على ما أقول ، وما حدث فيها من شهرين ، وهو بعض من كل ، وقليل من كثير ، يجري فيها وفي كل المشاهد التي شاكلتها ، حاولنا ان نقسّر عليه وأن نلتبس العنصر للخطئين ، واخفينا اسم المدرسة ، واسم المدرس وهو امريكي الجنسية ، ولا بأس ان نذكر بها أولياء الامور الغافلين ، فهي تدرس لتلميذاتها في القسم الاعدادي كتابا في اللغة الانجليزية ، يقص على تلميذات في سن المراهقة امر رحلة قامت بها المدرسة الى الريف ، وأن تلميذة هي « روث » ، وتلميذا هو « جاك » ، اشتركا فيها بعد ان بيتا النية مسبقا على امر يقومان به ، وفي الرحلة تركا رماقهما ، وانتحيا جانبا ، وأخذ يمارسان الحب . هكذا .

وتقرأ الطالبات القصة ، ويسأل المدرس الامريكي احدها: ما هو شعورك لو كنت « روث » ، وترفض التلميذة أن تجيب ، ويمر المدرس وتترك التلميذة الدرس محتجة ، ولا بد انه اتهمها بالتخلف ، ووصف وطنها بالجمود .

ولقد فضحت التلميذة الامر ونقل والدها القصة الى الصحف ، وتعاونت أجهزة كثيرة ، على أن يمر الامر في هدوء ، ثم القى عليه ستار كثيف من الصمت والتجاوز ، رغم ان هذا ليس اخطر ما يجري في هذه المدارس .

نرى ماذا كان يحدث لو أن هذا الامر تم - فرضا - في مدرسة تنتمي الى بلد اشتراكي ، أكيدا كان حملة القمامة سوف يطالبون بطرد السفير ، واعلان الحرب عليها في الحال ! .

ان ما يجرى في ساحة التعليم اليوم خطير للغاية ، ونتيجته الحتمية ان يخلق بين الاجيال الناشئة انفصاما في الفكر ، وتمزقا في الانسجام القومي ، وسوف نلتقي بشيابلنا كل يسير في طريق وحده يرفض التسلائي ، ويفضل العدوانية والهدم ، وهى ثمرة طبيعية لواقع بالغ السوء ، يجرى بيننا الآن ، وقد خطط له اعداؤنا في مهارة وليس بيننا من يرفضه ويقاومه ويعترض عليه .

الاستعمار والثقافة والديمقراطية :

يسمى الاستعمار الى ان يقيم في البلاد التى يحكمها ، او يسيطر عليها ، او يستهدفها ، حكومات طاغية ، تتعاون معه ، وتقبل توجيهه ، يجرى في شكل نصائح او خبرات او معلومات ، ويعمل جاهدا على قتل الديمقراطية ، وتشويه صورتها ، وتزييفها ، لان الحكومات المستبدة وحدها ، والمتفردة بالقرار ، هى التى تغض الطرف عن نشاطه الضار بمصالح القاعدة الشعبية العريضة ، ولا بأس ان يدفع ثمن ذلك شيئا من الترف يصيب الطبقة الحاكمة ، وفى سبيل تحقيق غايته تلك ، والوصول الى الحكومة المطيعة لا يتمل : ولا يتردد معها كلفه الثمن ، واذا لم تتعاون الحكومات القائمة معه ازاحها عن طريقه بالقتل او الانقلاب او الغزو ، وهى الوان يمارسها الآن علنا وبلا حياء : انقلاب عسكري فى تركيا ، وغزو مسلح فى جرينادا ، وتأمر على نيكارجوا ، واحتلال فى لبنان ، واغتيالات فى افريقيا ، وغيرها .

ولكى يمكن لنفسه يفرى الحكام بالاستبداد ، ويدس بينهم وبين شعوبهم ، فيخونهم من الثورات القامية ، تعصف بهم ، وتطيح بما يمثلونه ، وفى سبيل ذلك يقدم لهم الدعم كاملا : سيارات مصفحة للشرطة ، واجهزة متقدمة للتجسس ، والوانا من الاسلحة الحديثة ، وبذلك يعزل هذا الجهاز الهام عن امته ، ويشيع بينها روح العداوة والبغضاء ، فيترى كل منهما بالآخر ، ويبث فى الوقت نفسه بين الجماهير بكل ما يملك من وسائل اعلامية فعالة ، روح اليأس والتخلى عن المقاومة ، واعتبار العمل السياسى مهمة موقوفة على من يحترفونها ، ووظيفة يقوم بها الآخرون كائى عمل يؤجرون عليه ، وكلما ضاقت دائرة المهتمين بالقضايا القومية سهلت مهمة الاستعمار ، وعاش سعيدا راضيا .

لم يكن تحريم السياسة على طلاب الجامعة عملاقصودا به حفظ النظام داخلها ، لان العمل السياسى لا يعنى الفوضى ، والنظام شىء مطلوب دائما ، وانما يهدف الى تحويل هذه الجماهير الغفيرة من خيرة شباب الامة الى

تطعمان مسوقة ، لا يهمها أمر الوطن في شيء ، وقد تجاوز الأمر الطلاب الى النقابات ، ولقد مرت بمصر والممالك العزبي أحداث خطيرة لم نسمع فيها رأى نقابة المعلمين ، أو الأطباء ، أو المهندسين ، وصدرت القوانين المقيد لحريّة النشر والتعبير ، دون أن يفتح الله على الاتحاد الذى يسمى نفسه اتحاد الكتاب بكلمة واحدة ، ولم يسمع له أحد صوت ولا حس ، كان الأمر لا يعنيه . وفى هذا المقام تستحق نقابة المحامين فى مصر تحية إجلال واكبار ، لأنها سارت على طريق التقاليد العريقة التى سنّها مؤسسوها العظام منذ يومها الأول ، فلم تتخلف عن دورها ، ولم تساوم على رسالتها ، وظلت معلما شامخا فى حياتنا الثقافية نفخر به ونعتز ، ولا عليها من أن يتساقط قلة فى الطريق ، باعوا أمجادا عظيمة ، بثمن بخس دراهم معدودة ، وكانوا فيه من الخاسرين .

ويعمل : ١٥

نحن نافلة القول أن نكرر أن ازدهار الثقافة وحيوتها مرتبط تماما بالحياة السياسية النضالية ، التى تسودها ديمقراطية حقيقية ، حرية الكلمة فيها متاحة ، والتعبير عن الرأى الآخر مكحول ، وإصدار الكتب والصحف والمجلات جق ، وليس منحة تحتاج الى موافقة السلطة ورضاها ، وهى حقيقة نأمل أن ترسخ فى أذهاننا جميعا ، مبدمين وناقدين وبين عبسة المواطنين ، وأن نناضل دونها تولا وعملا .

د. الطاهر أحمد مكى

الباليه فى مصر

خمسة وعشرون عاما

د. يحيى عبد التواب

لقد كانت ثورة ١٩٥٢ زفعة نوعية جديدة على طريق النهضة الحديثة للشعب المصرى ، وزاد الاهتمام برقى التواهى المتعددة للحياة كما أولت الدولة رعاية للثقافة والفنون . وكان انشاء مدرسة الباليه فى مصر أحد الانجازات الثقافية فى بداية تاريخها .

ويتم الاجتفال الآن بمرور خمسة وعشرون عاما على هذا الحدث الفنى . وبهذه المناسبة نحاول فى هذه الدراسة الاجابة على بعض الاسئلة الملحة والمطروحة حول فن الباليه فى مصر .

الواقع ان انشاء مدرسة باليه فى حد ذاته — وان كان حدثا له دلالاته — هو خطوة أولى فى سبيل وجود مسرح للباليه فى بلد ما . ومن ناحية أخرى فمسرح الباليه الحديث التكوين ينضج عبر طورين اساسيين : الاول : تقديم عروض باليه من التراث العالى . ويتم فيه تربية الفنانين فنيا وتكنيكا حتى يتلکوا ناصية هذا الفن . كما يتم فيه — ايضا — تعريف الجماهير بروائع الابداع العالى ويرتقى بمستوى تذوقها لها . وفى الثانى : يتم تكوين رپرتوار (*) يجمع ما بين التراث العالى وعروض الباليه القومية ، التى تستطيع ان تصل الى وجدان جماهير هذا البلد . ويتم فيه — ايضا — تأصيل جذور علاقة وثيقة متبادلة بينهما ، لا يمكن — بدونها — لاي فن ان يبقى ، ناهيك عن التطور .

وحتى يتسنى لنا معرفة الى اى مدى ينطبق هذا الكلام على واقع تجربة فن الباليه فى مصر ، يتحتم علينا ان نلقى نظرة

(*) رپرتوار : هو مجموع عروض فرقة مسرحية ما او مجموع ادوار فنان مسرحى ما .
وبدل اختيار الرپرتوار ودرجة ايجلته على مستوى الفرقة او الفنان .

شاملة عليها ، منذ انشاء المدرسة في خريف ١٩٥٨ وحتى اتمام خمسة وعشرين عاما على هذا الحدث في خريف ١٩٨٣ .

وسنولى اهتمامنا في هذه الدراسة الى وجود وتطور فن الباليه في مصر كظاهرة فنية في المجتمع المصري في الربع قرن الاخير . ولذلك ، فالكثير من تفاصيل هذه التجربة لا يمكننا التعرض لها في هذه الدراسة . فتحليل العروض وتقييمها كل على حدة ، والتعريف بالفنانين وبمستوى ادائهم ، وتحليل المحاولات الاولى في مجال ابداع الباليه القومى - رغم ما لهذه المواضيع من اهمية - فهى في حاجة الى دراسات مخصصة لها .

وبادى ذى بدىء ، نحب ان نشوه الى انه من اجل انجاز مهمة تقييم ظاهرة اجتماعية ما - بشكل موضوعى - من الافضل ان تكون هناك مسافة زمنية تفصل بينهما وبين محاولة تقييمها . كما ان خمسة وعشرين عاما على انشاء مدرسة الباليه ، فترة جد قصيرة في عمر فن الباليه في بلد ما . ولكننا - نحن المعاصرين للظاهرة - من واجبن ان نتابع المرحلة التاريخية التى نعيشها ، لاننا شاهدين عليها .

وستعرض تعريفا لفن الباليه ليكون دليلا لنا في هذه الدراسة . وتعريفه في اقل عدد ممكن من الكلمات : الباليه : دراما ، صورها الفنية موسيقية - كوريوجرافية (١) وبشكل أكثر تفصيلا ، فهو فن مسرحى موسيقى مركب (متعدد العناصر) لا تستخدم فيه الكلمات ، واداة تعبيره الانسانية هى حركة الجسيم البشرى الراقصة المعبرة .

وانطلاقا من ذلك فسوف نعرض - باختصار - علاقة المصريين بالعنصر الأساسى لعرض الباليه وهو الرقص . ثم نحدد متى تعرف جمهور المسرح في مصر بفن الباليه قبل انشاء مدرسة الباليه ، ثم نذكر بعض المحاولات الخاصة لانشاء فن الباليه . وبعد ذلك نتناول التجربة الاكاديمية لانشاء مدرسة وفرقة للباليه . وخلال الدراسة نتناول اهم الصعاب التى واجهتها وتواجهها هذه التجربة . وفى نهاية الدراسة نستعرض العوامل المؤثرة على علاقة جمهور المسرح في مصر بفن الباليه بعد انشاء مدرسة له .

(١) كوريوجرافيا : مصطلح مركب من كلمتين من اصل يونانى : الاول بمعنى (رقص) والثانية بمعنى (تسجيل او تدوين) ، أما المعنى الاصطلاحي منذ نهاية القرن ١٩ (اسم يطلق على مجمل انواع الرقص) .

المصريون وفن الرقص

يعترف مؤرخون ومنظرون فن الرقص والباليه بأن مصر تاريخيا عريقا في مجال ممارسة فن الرقص وايضا في مجال التعليم المدرسي له (٢٠٣ ، ١٢١٠) . فقد انشأ الكهنة في مصر القديمة مدارس لتعليم الرقص تابعة للمعابد . كما أن الرقص عند قدماء المصريين كان يوظف دراميا . وذلك ما يمكن استنتاجه من استخدامه في المسرحيات السرية حول البحيرة المقدسة في قدس الاقداس بالمعابد (١) . وهو ما سبقت به مصر بقية دول العالم في هذا المجال . فإذا كان فن الباليه هو عرض درامي موسيقي اساسه حركة جسم الانسان الراقصة المعبرة ، فهذا الفن ليس بغريب على المصريين . وذهب علماء الرقص الى التصريح بأن المصريين القدماء سبقوا اليونانيين القدماء في اداء الرقص بما يوحي بعدم الارتباط بالارض ، اى بالانطلاق والرشاقة في الاداء (٧) . كما دافعت إحدى الباحثات عن فكرة أن الرقص عند قدماء المصريين قد وصل الى حد من الاتقان التكنيكي قد يقارن في بعض الحركات ، من ناحية الشكل والانتان ، بما يؤديه راقصو الباليه في بداية هذا القرن (٣) .

وبالرغم من أن فن الرقص عند القدماء كان يختلف عنه داخل المعابد عن خارجه الا أن التأثير كان متبادلا بينهما . ومن الضروري - هنا - التنويه بأن تقاليد فن الرقص في مصر لم تنقطع تماما في أى مرحلة تاريخية . ويدل على ذلك أكثر من تدوين لبعض هذه الرقصات بأشكال مختلفة في عصور مختلفة (٤) . وبعض هذه الرقصات يمكن الاستدلال عليها في الوقت الراهن . ويدل على ذلك فيلم « أشواق الاهلى » الذى أشرفت على تصويره د. ماجدة صالح . وهو وسيلة ايضاحية لرسالة الدكتوراه التى دافعت عنها في امريكا (٢٠٠) .

أما بالنسبة لتعرف جمهور المسرح في مصر بفن الباليه قبل انشاء مدرسة الباليه تاريخ ذلك الى عام ١٨٦٩ وهو العام الذى انشئت فيه دار أوبرا القاهرة . وأول باليه يعرض على خشبة هذا

*** هنا وفيما يلى سنذكر الأرقام الدالة على المراجع حسب ترتيبها في ثبت المراجع في آخر المقال بين قوسين . ونفصل علامة : ، بين رقمين مرجعين مختلفين .

المسرح كان بالباليه « جيزيل » - ادولف ادم (1869-1929) . وقامت بتقديمه
فرقة فرنسية .

وقد توالى زيارات الفرق المسرحية وفرق الاوبرا والباليه على
هذا المسرح . ثم بدأت على خشبته الاعمال للمسرح الموسيقى المصرى
(سلامة حجازى ، جورج ابيض ، منيرة المهدية) ولا يستبعد ان الرقص
كان واحدا من عناصر هذه العروض . ولكن يتعذر الاستدلال على ذلك
وخاصة بعد حريق دار الاوبرا ، وعدم الإبقاء ارشيفها .

ومع تعدد زيارات فرق الباليه ظهرت محاولات لإنشاء مدارس
وفرقة خاصة لهذا الفن أهمها محاولتان فى منتصف هذا القرن
القرن (المجددة سامى ونيللى مظلوم) . وكذلك نشأت فرق للرقص الشعبى
الخاصة (أهمها فرقة « رضا » - 1958) والحكومية (وأولها
« القومية للفنون الشعبية » - 1960) ونشأت بمساعدة الخبراء السوفيت .
ثم تعددت الفرق الحكومية للرقص الشعبى فى العديد من محافظات
الجمهورية اعتمادا على الكوادر المصرية (19) .

وقبل ان نبدأ فى اعطاء نبذة تاريخية مختصرة لتجربة انشاء
مدرسة وفرقة الباليه الحكومية ، احب ان اطرح سؤالا هاما .
هل تتوفر لدينا المادة التى تمكننا من دراسة هذه التجربة ؟
ولتحدد نوعية هذه المادة والقدر المتوفر منها :

اولا : المعلومات المدونة عن المدرسة ، والفرقة ، وكتيبات
المعروض ، وتواريخ العروض واعادتها ، واسماء المشتركين فيها
والؤدين للادوار الرئيسية . والمكان الطبيعى لحفظ هذه المادة هو
ارشيف يجمعها ويصنفها ويرتبها . ولم ينشأ هذا الارشيف
الا فى عام 1982 . وبالتالي فهو يستوعب - اساسا - المرحلة
التى تلى انشاءه . ورغم ذلك ، فيقوم العاملون فيه ببذل جهد
لموس فى سبيل جمع مواد الفترة السابقة على تاريخ انشائه . ونتمنى
أن تستمر هذه المحاولات ، حتى يمكن تكوين متحف مخصص لفن الباليه
فى مصر تتبعمه مكتبته الخاصة .

(20) حينما سنذكر أسماء الباليهات سنضعها بين علامتى تنصيص . وفى أول ذكر له سنليه
باسم مؤلف موسيقاه . وفى بعض الأحيان سنلى اسم الموسيقار باسم مصمم الباليه . وحين
أعاده اسم الباليه لن نشير الى اسم الموسيقار .

ثانيا : المقالات النقدية الفنية . وتغلب على المقالات المنشورة باللغة العربية الطابع الاخبارى ، الذى يفتقد فى تحديد تواريخ العروض واسماء المشتركين فيها ، وهو ما يمكن الاستعانة به لاستكمال المعلومات اللازمة للارشيف . ومع ذلك ، فيوجد عدد قليل نسبيا من المقالات التى تعرضت بالنقد والتطيل لبعض العروض ، فى حدود نوعية المجلة او الجريدة المنشورة بها . ويجدر بالذكر الاشارة الى ان اول متخصص تناول القضايا العلمية لفن الباليه فى مقالات منشورة هو الدكتور عادل عفيفى . اذ نشر حتى الان ست مقالات فى مواضيع مختلفة اعتبارا من يونيو ١٩٨٠ وحتى سبتمبر ١٩٨١ . وقد تناول فى جزء من مقالته الاولى (١٤) عرضا تاريخيا لباليه « جاينيه » - ارام خشتاتوريان ، الذى قدمته الفرقة عام ١٩٨١ (هذا ليس اول عرض لهذا الباليه) . اما باللغات الاجنبية ، فيجب الاشارة بالجهد العظيم الذى قام به السيد انطوان جيناوى ، الذى نشر العديد من المقالات القيمة فى جريدة « ليحييت » التى تصدر باللغة الفرنسية فى القاهرة ، ويوجد قاموس باليه واحد (١١) اثار الى وجود مدرسة باليه فى القاهرة . ونظرا لانه نشر قبل انشاء فرقة الباليه فلا يوجد فيه معلومات عنها . كما توجد موسوعة باليه واحدة ذكرت مقالة مختصرة عن فن الرقص والباليه فى مصر (١٥) .

ثالثا : مذكرات شخصية لمسئ شارك فى التجربة . ولا توجد بالعربية اى مذكرات منشورة لاحد من شاركوا فى هذه التجربة . ويوجد بالروسية ما يزيد عن اربعين مقالة نشرها الخبراء السوفيت الذين كانوا يعملون فى مصر حول انطباعاتهم عن الفترة التى قضاها فى العمل بمدرسة وفرقة الباليه . كما توجد مقالة واحدة بالروسية عن انطباعات احدي ابناء الباليه المصرى ، كتبها ماجدة صالح (١٦) وذلك اثناء تواجدها فى موسكو اثناء الاشتراك فى مسابقة باليه « تشايكوفسكى » الدولية الاولى .

رابعا : الابحاث العلمية ، فقد حصل ثلاثة عشر من خريجي المعهد للباليه (انشئ عام ١٩٦٢ وتخرجت اول دفعة عام ١٩٦٦) على درجة الماجستير . تناولت ثلاثة ابحاث منها فن الرقص والباليه فى مصر (٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦) . كما حصل سبعة منهم على درجة الدكتوراه تناولت ست ابحاث منها (١٧ الى ٢٢) فن الرقص والباليه فى مصر . بينما عن البحث السابع (٢٣) لا يوجد فى المعهد العالي للباليه ما يبدل على موضوع البحث .

خامسا : الكتب . نشر عن الباليه بالعربية اثنا عشر كتابا اشار
اثنان فقط (٦ ، ٩) الى انشاء مدرسة الباليه في مصر . ولم تذكر اى
تفاصيل اخرى سوى بعض الصور لتلاميذ مدرسة الباليه
بالقاهرة التى نشرت في احدهما (٩) . ونشرت احدى خريجات المعهد
العالى للباليه كتابا بالانجليزية عن التدريس لفصل السنة
الثالثة بالباليه (١٠) .

وسنستعرض فيما يلى نشأة مدرسة الباليه في مصر ونشاطها
حتى تخرج اول دفعة منها ثم نلى ذلك باستعراض فرقة بالباليه
القاهرة حتى خريف ١٩٨٣ مراعين الدقة قدر الإمكان في ذكر التواريخ
حسب المعلومات المتوافرة لدينا . وجدير بالذكر انه لا يمكن
انحديث عن فن الباليه الا بذكر الاعمال التى يتم تناولها .

انشاء مدرسة بالباليه حكومية

تم انشاء مدرسة الباليه الحكومية في مصر عام ١٩٥٨ . بعد زيارة
لفرقة بالباليه مسرح البولشوى السوفيتى في نفس العام ، فاستدعت
وزارة الثقافة خبيرا سوفيتيا لانشاء اول مدرسة بالباليه بالقاهرة .
وفي نفس الوقت تعاقدت وزارة التعليم مع خبيرتين يوغسلافيتين للتدريس
لفصلين للباليه افتتحا في نفس العام في المدرستين الاعداديتين الموسيقيتين
(مدرسة للبنين واخرى للبنات) ومقرهما في حلوان . وبعد نجاح
مدرسة بالباليه القاهرة في اول عرض لها على خشبة مسرح دار
الوبرا في ١٤ يونيو عام ١٩٥٩ (وكان عرضا للتدريبات التى يقوم
بإدائها تلاميذ الباليه) قرر المسئولون في وزارة التعليم استقدام
خبيرين سوفيتيين للتدريس في فصل الباليه بمدرستى حلوان في عام
١٩٦٠ . وبدأت الدراسة من جديد على اساس المدرسة الروسية
المعتمدة في الاتحاد السوفيتى . وفي العام التالى (١٩٦١) تم ضم
تلاميذ حلوان الى مدرسة القاهرة . وبعد عام آخر (١٩٦٢)
تسلمت المدرسة مبنى جديد اقيم خصيصا لها . وهو نفس المبنى الذى
تحتله الان بمدينة الفنون .

في نفس العام ١٩٦٢ اشترك تلاميذ مدرسة القاهرة في اول عرض
مع فرقة محترفة ، وكان ذلك بالباليه « كسارة البندق » - بيوتر تشايكونسكي،
تصميم فاسيلى فاينونين ، الذى قدمته بالباليه مسرح « نوفوسيبيرسك »
ضمن ما قدمته من عروض (١١) .

(١١) نوفوسيبيرسك اول فرقة سوفيتية تعرض هذا الباليه خارج حدود الاتحاد السوفيتي،
بالرغم من وجوده في ربرتوار المسارح الروسية منذ عام ١٨٩٢ .

وفي عام ١٩٦٣ قدمت مدرسة الباليه اول موسم لها يستمر لمدة اربعة ايام . وكان العرض من جزئين : الجزء الاول : الفصل الثاني من باليه « بحيرة البجع » - تشايكوفسكى ، تصميم موريس بتييه وليف ايلانوف ، واخراج جورسكى . والجزء الثانى : بعض الرقصات المنوعة ، وهذا يعتبر اول حفل منوعات تقدمه المدرسة * . واستقبله الجمهور فى القاهرة استقبالا حافلا .

وبعد نجاح هذا الموسم ، تم ارسال البعثة الاولى والاخيرة - حتى الان - لدراسة رقص الباليه فى مدرسة البولشوى بموسكو . سافرت خمس فتيات : ماجدة صالح ، مايا سليم * * * وعليه عبد الرزاق ، ديانا حقاى وودود غيظى . ورجعن الى القاهرة بعد انتهاء دراستهن بعد سنتين ١٩٦٥ . وبعد ان حصلن على خبرة الاشراف فى الرقصات الجماعية على مسارح « البولشوى » و « قصر المؤتمرات » بالكريملين ، فى كل من باليهات « بحيرة البجع » و « بوليو » موريس رافيل ،

وفى تلك الفترة ١٩٦٣ - ١٩٦٥ استطاعت المدرسة ان تضيف الى عروضها : « رقصة البولونيين » (رقصة التتار) من اوسرا « الامير ايجور » - الكسندر بورودين ، وباليه من فصل واحد « شوينيانا » - فريدريك شوبان . والعملان من ابداع مصمم الباليه العبقري ميخائيل فوكين . وكذلك العديد من الرقصات المنوعة .

وبرجوع خريجات مدرسة البولشوى تم اعداد اول باليه كامل من اداء مصريين « نافورة بخشى سراى » * * * * باريس اسانيف وتصميم راسستلاف زخاروف ، واخرجه فى القاهرة ليونيد لافروفسكى ، كبير مصممي مسرح « بولشوى » سابقا . وتم تقديم هذا العرض لأول مرة فى يوم ٤ ديسمبر عام ١٩٦٦ . وهو يوم هلم فى تاريخ فن الباليه فى مصر .

وبهذه المناسبة التاريخية منح رئيس الجمهورية (جمال عبد الناصر) اوسمة وابطال استحقاق للخبراء السوفيت وعميدة المعهد (السيدة عنايت عزمى) والذين قاموا باداء الادوار الرئيسية تعبيرا عن تقدير الدولة للفن والفنانيين .

* العرض السابق (١٩٥٩) كان لا يتضمن رقصات وانما تدريبات فقط .
* * * كان اسمها فى ذلك الوقت ناديا ثم نادوشكا ثم مايا تيمنا باسم (مايا بليسمسكايا)
راقصة الباليه السوفيتية المعروفة .
* * * عادة ما تبدأ الدول الحديثة العهد بفن الباليه بهذا العرض .

وقد سجل الطيفزيون المصرى هذا الباليه كاملاً وعرضه أكثر من مرة على مدى سنين طويلة . وقد ساعد ذلك على زيادة عدد مشاهدى الباليه . فأتاحت فرصة اكبر لانتقاء افضل العناصر .

وبعد ذلك تم تخريج اول دفعة من مدرسة باليه القاهرة ، وكان ذلك فى مايو عام ١٩٦٧ .

وستتوقف هنا عن سرد نشاط مدرسة الباليه ، وذلك لاننا نستهدف فى هذه الدراسة — وكما ذكرنا سابقا — تناول فنن الباليه كظاهرة فنية اساسها مسرح الباليه .

ونشير هنا الى ان المدرسة قد قامت بجهودها الذاتية بعد ذلك بتقديم كل من باليه « دكتور انا مريض » ، ايجور موروزوف واخراج اللاشولجينا بالاشتراك مع ماجدة عز عام ١٩٧٤ ، التى قامت باخراج عيلين مصريين آخرين فى المدرسة ايضا : « المولد » ١٩٧٦ موسيقى شعبان ابو السعد و « لوحة السلام » ١٩٨٠ على موسيقى مازوركا من باليه « كويليا » — كليمان ديليب .

فرقة باليه القاهرة

تكونت الفرقة فى صيف عام ١٩٦٧ ، ونستعرض هنا نشاطها من خريف ١٩٦٧ وحتى تاريخ ١٩٨٣ ، وهو تاريخ اتمام خمسة وعشرين عاما على انشاء مدرسة الباليه . وسنختصر فى هذا العرض السريع على ذكر العروض التى قدمتھا الفرقة وتحديد تواريخ اول عرض لها وسنحدد — حسب رايها — المراحل التى مرت بها الفرقة فى الطورين الاساسيين الذين سبق وان اشرنا اليهما .

الطور الاول : قدمت الفرقة اول موسم لها فى نوفمبر — ديسمبر ١٩٦٧ وكان حفل منوعات يحتوى على جزئين . وقدمت فيه — بالاضافة الى الرقصات المنوعة والرقصات المختارة من باليهات التراث الكلاسيكى — لوحة كاملة من باليه « دون كيشوت » موسيقى لودفيج مينكوس ، وهى لوحة « الحلم » . وفى يناير ١٩٦٨ قدمت اول عرض باليه متكامل وهو باليه « جيزيل » ادولف انام ، وفى ابريل ١٩٦٩ باليه « كسرة البندق » « تشايكوفسكى » ، وفى مارس ١٩٠ قدمت « باليه دون جوان » ل . فيجين ، وفى نفس العام فى مايو باليه من فصل واحد « دافنيس وخلوية » رافيل . وفى العام التالى فى يناير ١٩٧١ كل من باليه من فصل واحد « فرانشبسك دارينينى »

مثنيايكونفسكى : ومشهد من باليه « باختيا » مينكوس . وفي مارس من نفس العام باليه « دون كيشوت » مينكوس . ثم احترقت دار أوبرا القاهرة في أكتوبر ١٩٧١ .

وبانتهاء عام ١٩٧١ تكون فرقة باليه القاهرة قد أنهت طورها الأول والذي يتحدد خصائصه في تكوين ربرتوار من التراث الكلاسيكي (أربعة باليهات كاملة وباليهين من فصل واحد ومشهد من باليه) .

وبالإضافة الى ذلك اشتركت الفرقة في أداء رقصات باليه في عروض الاوبرا الإيطالية التي قدمت في هذه الفترة (وهو تقليد كانت تتبعه مدرسة الباليه أيضا قبل نشأة الفرقة) . وكذلك اشتركت الفرقة في تقديم رقصات أوبرا « أورفيو » - كريستوف جلنوك ، وهي أول أوبرا تقدمها عناصر مصرية من خريجي الكونسرفتوار المصري ، وكان ذلك في فبراير عام ١٩٦٨ ، كما اشتركت أربعة من صوليستات الفرقة في عرض المنوعات التي قدمته فرقة باليه مسرح « كيرف » السوفيتي (ليننجراد) ضمن الموسم الفني الذي قدمته في القاهرة بمناسبة عيدها الالفي وكان ذلك في أبريل عام ١٩٦٩ . فقد اشتركت كل من عبد المنعم كامل وميما سليم في تقديم أداجو * * من باليه « جيزيل » وماجدة صالح ويحيى عبد التواب في تقديم رقصة « العمياء » كما شاركت الفرقة في أداء رقصات الباليه في أوبريت « حياة فنان » - يوهان شتراوس التي تم تقديمها بمسرح دار الأوبرا في ديسمبر ١٩٧٠ .

وقد كان التطور الفني للفرقة في هذه المرحلة تطورا مضطربا ابتداء من المستوى المدرسي - حيث لم يكن عدد الفرقة قد اكتمل بحيث تعتمد على نفسها دون اللجوء الى عناصر من مدرسة الباليه - وحتى اكتساب الخبرات في أداء الرقصات الجماعية الكبيرة العدد وأداء الانوار الدرامية الصعبة . كما انه ، وبالإضافة الى الاعتماد على الخبرة السوفيتية ، دعى مصمم باليه فرنسي (سيرج ليفار) الذي أخرج للفرقة باليه « داننيس وخلوية » . وفي هذه المرحلة تطورت عناصر العرض المسرحي من ديكور وإضاءة وقيادة أوركسترا . اذ تم اعداد خشبة مسرح الاوبرا بمعدات تقنية جعيدة . وشارك من قائدي الاوركسترا كل من : أحمد عبيد وطه ناجي وشعبان أبو السعود الذي تخصص بعد ذلك في مصاحبة عروض فرقة الباليه مما كان يساعد على تقديم عروض حية على مستوى فنى عال . كما تم

* صوليست : راقص منفرد .
* * * أداجو : رقصة ثنائية بطيئة .

في هذه المرحلة اعداد ورش فنية للديكور والملابس والاحذية .
وبالاضافة الى تصميمات الديكور التي كان يعدها فنان من مسرح
« البولشوى » شارك كل من الفناتين عبد الله العيوطى ومصطفى صالح
الذى تفرغ للعمل بالفرقة لفترة طويلة . كما استطاعت الفرقة
ان تقدم عروضها في كل من اسوان والاسكندرية . .

وكان لهذا النجاح تأثيره في المنطقة وخاصة البلاد العربية
التي سارت على نهج مصر . فاستدعت كل من العراق والجزائر
الخبراء السوفيت لانشاء مدرستين للباليه في كل من بغداد ١٩٦٨
والجزائر ١٩٧٠ .

ورغم كل هذه الايجابيات نود هنا ان نوجه النظر الى
مؤثر سلبي ، وان كان مغزاه في هذه الؤنة ليس ذا دلالة كبيرة ، ولكنه
كان بداية لظاهرة سلبية كاملة استقطعت فيها بعد . ونعنى بذلك
هجرة صوليست فرقة الباليه رضا شتا الى الخارج ، بعد ان
قام بالدور الرئيسى في باليه « دون جوان » ، وقد كان هو وعبد المنعم
كامل الراقصين الاولين للفرقة . اذ تشاركا في اداء الادوار الرئيسية
للباليهات الكاملة التي قدمها المصريون قبل « دون جوان » وهى كل
من « باختشى سراى » و « جيزيل » و « كسارة البنسق » . ورضا شتا
الان من اشهر راقصى الباليه في اوربا الغربية . وستعرض لظاهرة
الهجرة بالتفصيل فيما بعد .

الطور الثانى : وينقسم هذا الطور - المتداخل مع الطور
الاول - الى عدة مراحل . وسنرى ان هذه المراحل قد تذبذبت
نحو التقدم تارة ونحو التقهقر تارة اخرى لاسباب سنوردها
في حينها .

المرحلة الاولى : في هذه المرحلة عانت الفرقة من افتقار دار
الايوبرا الذى لم يشرع في بناء غيره حتى اليوم . فتوجه الاهتمام
لمحاولة الحفاظ على ما تم انجازه في مجال تكوين اليرتوار الكلاسيكى
العالمى . وبدأت الفرقة اعادة تقديم عروضها السابقة في كل
من مسرح البالون ومسرح جامعة القاهرة ومسرح سيد درويش . كما
قدمت بعض العروض في الاسكندرية . ونظرا لان هذه المسارح
لم تكن توفر الظروف الملائمة لتقديم هذه العروض فقد بدا
انتفكير بعد حريق دار الاوبرا مباشرة في تقديم العروض خارج مصر ،
خاصة وان المستوى الفنى في ذلك الوقت كان قد وصل الى درجة
تسمح بذلك .

فتقرر ارسال اثنتين من صوليستات الفرقة الاوائل (ماجدة صالح وعبد المنعم كامل) للقيام بالادوار الاولى في باليهات تعرض في عدد من مدن الاتحاد السوفيتي في شهرى ديسمبر ١٩٧١ ويناير ١٩٧٢ . فاشتركا في عرض فرقة باليه « البولشوى » في باليه « دون كيشوت » على خشبة مسرح قصر المؤتمرات في الكرملين . ثم في باليه « جيزيل » في مسرح الاوبرا والباليه في ليننجراد المسمى باسم كيروف . وكذلك مسرح الاوبرا والباليه في مدينة نوفوسيبيرسك ، وفي كل من « جيزيل » و « دون كيشوت » على مسرح الاوبرا والباليه في مدينة طشقند واستقبلتها الجماهير في المدن السوفيتية الاربعة استقبالا حارا .

لاشك ان هذه المرحلة قد اكسبت الاثنتين خبرة باثرائهما باداء الادوار الرئيسية مع فرق باليه محترفة على مستوى عال . وهى خبرة مختلفة نوعيا بالنسبة لهما اذا ما قارناها بخبرتهما السابقة :

اولا : اشتراك ماجدة صالح مع زميلاتها حينما كن يعرسن في مدرسة موسكو — في الرقصات الجماعية مع فرقة البولشوى ، **ثانيا :** اشتراكهما مع فرقة باليه كيروف في القاهرة ، **ثالثا :** القيام بجميع الادوار الرئيسية في ربرتوار فرقة القاهرة حتى نهاية عام ١٩٧١ .

وفي نفس الوقت الذى كانت فيه الفرقة مستبيرة في عرض الربرتوار القديم كانت وزارة الثقافة تعد لاقامة مهرجان للثقافة المصرية في بعض مدن الاتحاد السوفيتي . وبالطبع كانت فرقة باليه القاهرة واحدة من اهم فقرات المهرجان .

ومن ناحية اخرى ، فرغم ازمة افتقار مسرح الاوبرا فقد كانت فرقة الباليه فنيا قد قطعت شوطا طويلا على طريق تكوين ربرتوار من التراث الكلاسيكى . وكان عليها ، ان اجلا او عاجلا ، ان تفكر في خلق عرض الباليه القومى . وخاصة وانها ذاهبة لعرض فن الباليه في بلد الباليه ، فلا بد ان تقدم شيئا خاصا بها والا كانت بغير وجه مميز . وهكذا كانت اول محاولة في هذا المضمار باليه « الصمود » موسيقى مختار اشرفى (سوفيتي) وتصميم عبد المنعم كامل . وكان العرض الاول في القاهرة في يوليو ١٩٧٢ . ثم اضيف الى بقية عروض الفرقة من التراث الكلاسيكى الذى عرضته في المهرجان في موسكو وليننجراد في اكتوبر ١٩٧٢ . وقد نالت عروض الفرقة تقدير واستحسان الجمهور والنقاد .

وبعد رجوع الفرقة الى القاهرة قدمت قبل انتهاء عام ١٩٧٢ باليه جديدا من فصل واحد « بوليو » وهو اول باليه جديد منذ « دافنيس وخلوية » مايو ١٩٧٠ ، باستثناء المصمود (يوليو ١٩٧٢) .

وفي الاحتفال بمرور ١٥ عاما على انشاء مدرسة الباليه والذي اقيم في يناير ١٩٧٤ قدمت الفرقة كل من « بوليو » و « نافورة بلخشي سراي » و « جيزيل » و « دون كيشوت » ، وعمل باليه « المصمود » بعد حرب ١٩٧٣ وعرض تحت اسم « الطن » ، وقدمت المدرسة باليه « دكتور انا مريض » .

وقد كان المهرجان احتفالا حقيقيا . فقد حضر من الاتحاد السوفيتي للمشاركة في هذه المناسبة وزيرة الثقافة يكاترينا فورتنسيفا ، وكبير مصممي مسرح البولشوى يورى جريجيا روفتش ، والراقصتان المشهورتان نتاليا بسيرتنوفا التى شاركت بدور جيزيل وماليكا سابوينا التى شاركت بدور كيتري « دون كيشوت » ، والراقص الارميني فيلين جالستيان الذى شارك بدور البيرت « جيزيل » ودور بازيل « دون كيشوت » .

وبهذا المهرجان — فى راينا — تنتهى المرحلة الاولى والتى تتحدد خصائصها فى محاولة التظلم على مشكلة اقتدار مسرح الأوبرا . فكانت الرحلة الفنية الاولى للعرض خارج مصر . وكان واضحا محاولة الاختصار على ما هو موجود والحفاظ عليه قدر الامكان دون اضافة اى جديد الى الربرتوار . وهذا فى حد ذاته انجاز كبير ومن المهم الاشارة الى ان اهم ما يميز هذه المرحلة هو الاقدام على محاولة ابداع اول عمل قومى « المصمود » . وننوه بأنه باستثناء هذا العمل لم يجد على الربرتوار اى جديد من مارس ١٩٧١ ولمدة حوالى اربعة سنوات سوى باليه « بوليو » من فصل واحد .

المرحلة الثانية : مما يلفت النظر فى هذه المرحلة هو قيام الفرقة بلربع رحلات فنية خارج مصر خلال اربع سنوات فبعد رحلة الاتحاد السوفيتى فى اكتوبر عام ١٩٧٢ قامت الفرقة برحلة الى بلغاريا ويوغسلافيا فى فبراير ومارس عام ١٩٧٥ ، ثم برحلة الى سوريا فى يوليو عام ١٩٧٧ ، ثم الى اليابان فى اكتوبر ١٩٧٧ . واخيرا الى المانيا الاتحادية فى يونيو ١٩٧٩ .

اما بالنسبة للعروض الجديدة فقد تم تقديم باليه « الفالس الكبير » يوهان شتراوس عام ١٩٧٤ وفى الفترة ٧٦/٧٥ تقديم اربعة باليهات

من فصل واحد : « لوريكانا » على مختارات من الموسيقى الشعبية الاسبانية، « هاملت » على موسيقى ديمتري شستاكوفيتش لفيلم سوفيتى بنفس الاسم ، « شهر زاد » ريمسكى كورساكوف ، « ليلى والجنسون » على موسيقى محمد الضبن (عراقى) ، وفى نوفمبر ١٩٧٦ اشتركت الفرقة فى اوبرا - باليه « عيون بهية » موسيقى جمال سلامة (صمم رقصاتها عبد المنعم كابل بالاشتراك مع عصمت يحيى) .

وفى عام ١٩٧٩ وحدة تم تقديم باليه كابل « جاينيه » ارام خاتشا توريان ، وباليه من فصل واحد « الفانتازات السبعة » كارا كارايف . وتم تقديم أطول موسم فى تاريخ الباليه المصرى بدأ فى ديسمبر ١٩٧٩ وامتد الى شهر فبراير ١٩٨٠ ، قدم فيه اكثر من ثلاثين عرضا .

وفى يناير ١٩٨٠ قرر رئيس الاكاديمية د. رشاد رشدى الاستغناء عن الخبراء السوفيت .

وبهذا - فى رأينا - تنتهى المرحلة الثانية والتي تتضح خصائصها فيما يلى : **أولا :** انتهاء خدمة الخبراء السوفيت بعدها يزيد عن ٢١ عاما من العمل المتواصل منذ انشاء اول فصل فى مدرسة باليه القاهرة عام ١٩٥٨ . **ثانيا :** الزيادة الخطيرة فى عدد المهاجرين من الفنانين **ثالثا :** عدم مصاحبة الاوركسترا للعروض التى قدمت فى القاهرة اذ تم الاعتماد على التسجيلات الموسيقية . ومن المعروف ان كل راقص منفرد له خصائصه التقنية التى تتطلب من قائد الاوركسترا اظهارها بالمصاحبة المناسبة له . وبالتالي حرم الباليه من هذه الامكانية . **رابعا :** الازدياد اساسا على الرحلات الفنية خارج مصر . **خامسا :** تقديم باليهين جديدين كبيرين « الفالس الكبير » ، و « وجاينيه » . **سادسا :** تقديم ستة باليهات جديدة من فصل واحد .

المرحلة الثالثة : تم فى الفترة من فبراير ١٩٨٠ الى ديسمبر ١٩٨٢ تقديم عملين جديدين كل منهما من فصل واحد من تصميم مصريين : « المعبود » على موسيقى اليكترونية وباليه من تصميم د. يسرى سليم ، و « كارمن » - جورج بيزيه ، تصميم د. عبد المنعم كابل . ولم يتم تقديم اى موسم خاص لفن الباليه من ديسمبر ١٩٨٢ وحتى خريف ١٩٨٣ .

وفى رأينا فان المرحلة الثالثة لم تنته بعد ، وبالرغم من ذلك فالخصائص التى يمكن ان تميز هذه الفترة القصيرة : **أولا :** ان العمل فى الفرقة بدأ يعتمد على المصريين فقط . **ثانيا :** عدم القيام بأى

رحلة للخارج . ثالثا : عدم تقديم اى باليه كبير . رابعا : استمرار هجرة الفنانين .

ويجب الاشارة الى انه قد انتهت في هذه المرحلة فترة خدمة السيدة / عنایت عزمی المشرقة السابقة على فرقة الباليه منذ نشأتها وحتى مايو ١٩٨٣ (باستثناء فترتين قصيرتين : عام ١٩٧٠ ، ١٩٧٨ - ١٩٧٩ . واستلم د. عبد المنعم كامل مهام هذا المنصب من بعدها . واخيرا فقد تخرجت في اكتوبر عام ١٩٨٣ اول دفعة من مدرسة الاسكندرية والتي انشئت في عام ١٩٧١ . وتدير هذه المدرسة منذ نشأتها السيدة/ودود فيضی خريجة المعهد العالی للباليه وراقصة الباليه السابقة .

ونود ان نشير الى ان الباليه المصرى في الفترة من ١٩٦٩ الى ١٩٨٣ قام بالاشتراك في حوالي ٢٠ مسابقة دولية في كل من موسكو بالاتحاد السوفيتي ، فارنا ببلغاريا ، هافانا بكوبا ، طوكيو باليابان وجاكسون بالولايات المتحدة .

لقد عرضنا بذلك وفي ايجاز شديد كل الاعمال التي قدمتها المدرسة والفرقة خلال ٢٥ عاما كمادة مركزة تنشر لأول مرة . وبالطبع فان هذه المادة في حاجة الى معالجة مستفيضة من الباحثين حتى يمكن - كما ذكرنا سابقا - التوصل الى تقييم ظاهرة وجود وتطور فن الباليه في المجتمع المصرى .

وستناول هنا فقط علاقة الجمهور في مصر بفن الباليه وهو ما يلقي الضوء على هذه الظاهرة .

جمهور المسرح المصرى وفن الباليه

الواقع ان العلاقة بين الجمهور وفن الباليه في مصر خضعت كثيرا من الظواهر الفنية للكثير من التغيرات . فان كلا قد قسمنا عملية تطور فن الباليه الى طورين وعدة مراحل ، فلا شك ان لهذا التقسيم انعكاس على مراحل علاقة الجمهور بهذا الفن . ونضيف الى هذا التقسيم عاملين آخرين : اولا : ان علاقة الجمهور المسرحى في مصر بدأت مع فن الباليه قبل انشاء مدرسته في مصر ثانيا : ان نوعية الجمهور في كل مرحلة والامكانيات المتاحة اجتماعيا لتنوعية الجماهير بهذا الفن الجديد ونوعية هذه الامكانيات في تغير مستمر .

نبدأ بتأكيد حقيقة قائمة وهى أن العلاقة بين الجمهور المصرى وفن الباليه الآن ليست هى العلاقة التى كنا ننشدها بعد مرور ربع قرن من انشاء المدرسة . بل وبالتحديد بعد أكثر من ستة عشر عاما من انشاء فرقة الباليه المصرية . فما سبب ذلك ؟ هل صحيح أن فن الباليه كفن نشأ فى البلاد الغربية ليس له مكان بين جماهير بلاد الشرق ؟ ونتعجل الإجابة قائلاين بأن تلك مقولة غير صحيحة على الإطلاق . وهل فن الباليه هو فن للصفاة فقط وليس لعامة الناس ؟ والإجابة أيضا على هذا السؤال ستكون بالنفى . فما هو التفسير البديل إذن ؟ ولنبدأ منذ أول العلاقة بين الجمهور المصرى وفن الباليه .

بالنسبة لأول مرة تم عرض فن الباليه على الجماهير فى مصر ، والتى يرجع تاريخها كما ذكرنا الى افتتاح دار أوبرا القاهرة ١٨٦٩ ، فإن جماهير هذا المسرح فى ذلك الوقت اما كانت من الأجانب القائمين فى مصر واما كانت من تلك الطبقة التى سبق وأن تعرفت على هذا الفن أثناء زياراتها لأوروبا . كما أن ارتياد دار الأوبرا فى هذه الأونة لم يكن الفرض الأساسى منه هو التمتع بالفنون بقدر ما كان سلوكيات اوروبية يمارسها نسبة كبيرة للظواهر بتحليلها بصفات وسلوكيات الأوربي المثقف . ولا شك أنه وبالتدرج كان يطرأ شيء من التغير على هذه الجماهير ، طبقا لمعامل التغير والتطور الاجتماعى التى تدفع دائما ببعض الفئات لتشارك الفئات الأعلى فى مكانها وبالتالي فى سلوكياتها . ثم كانت ثورة ١٩٥٢ التى أتاحت الفرصة للطبقة المتوسطة وعلى رأسها مثقفوها الى ارتياد مسرح دار الأوبرا . ومع مرور الوقت ، واستمرار عرض هذا الفن فى دار الأوبرا ، زاد عدد الجماهير وانضمت اليهم فئات أخرى . واعتقد أن نجاح مدارس وفرق الباليه الخاصة فى بداية الخمسينات كان دليلا على أن العلاقة بين فن الباليه والمصريين قد ارتقت الى درجة نوعية أعلى وهى الإقبال على ممارسته .

ففى هذا الوقت كانت فكرة انشاء مدرسة حكومية هو تطور منطقى للعلاقة بين فن الباليه والجمهور المصرى . وحتى انا ما حدثنا بعض الأسماء التى كانت صاحبة المبادرة والمساندة فى انشاء مدرسة الباليه وعلى رأسهم د. ثروت عكاشة* ، فإن فضلهم يكمن أساسا فى التعبير عن رغبة كانت موجودة بالفعل عند الكثير من أبناء الطبقة المتوسطة التى انطلقت تنمو وفقا لتطلعاتها بعد تملكها للسلطة .

(*) د. ثروت عكاشة : كان وزيرا للثقافة وقت انشاء كل من مدرسة وفرقة الباليه . وقد كان صاحب مبادرة ، وراعيا حقيقيا لتجربة فن الباليه فى مصر لفترة طويلة .

ونحب أن نشر هنا الى ان اختيار المدرسة الروسية والخبراء السوفيت لانشاء هذه المدرسة لم يكن محض صدفة . فالمدرسة الروسية للباليه لها سمعة تاريخية متألقة في أوروبا منذ بداية القرن ، وبالتحديد منذ المواسم الروسية التي نظمها سرجي دياجيليف معتمدا على الفنانين الروس في مجالات الفن المختلفة وخاصة فن الباليه . (بدأت هذه المواسم عام ١٩٠٩) . كما انه في تلك الأونة بدأت تنمو علاقة سياسية جديدة نوعيا بين مصر والاتحاد السوفيتي وخاصة بعد الوقوف مع مصر في أزمة العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ . وبالتالي فلم تكن — فقط — الرحلة الفنية التي قام بها مسرح البولشوى الى القاهرة عام ١٩٥٨ هي السبب في اختيار الخبراء انسوفيت لانشاء مدرسة الباليه .

ويمكننا هنا ان نقول ان البداية الاكاديمية لفن الباليه في مصر لم تكن هي التي خلقت الجواهر حولها بقدر ما خلقتها الجواهر نفسها تجسيدا لرغبتها . ونحن هنا لا نقصد بالجواهر بأنها أغلبية الشعب المصري ولكن نقصد هذه الطليعة المثقفة التي كانت تدفعها طموحاتها الى تحقيق كل احلامها لتثبت لنفسها أنها أخيرا وبعد فترة من الاستعمار طال لمدة قرون تبتلك القدرة على تشكيل وعيها بنفسها .

وتابعت هذه الفئة أحداث تطور فن الباليه في مصر بالتفصيل . وهدمت اولادها ليشاركوا في هذه البداية . وفي حبة الحماس والهالة الاعلامية التي كانوا يحيطون بها كل خطوة صغيرة ابتداء من اول عرض مدرسي بسيط في عام ١٩٥٩ وكل عرض وحتى كل امتحان انتقالي من سنة الى أخرى (الدراسة في المدرسة تستمر لمدة ٩ سنوات) ، راح الكثيرون من أبناء هذه الطبقة وبعض أبناء الطبقات الأخرى يلتفون حول هذه هذه التجربة ويعتونها — هم أيضا — بأولادهم وبناتهم . واتسعت نسبة دائرة الجواهر نسبيا ، ولكنها ظلت لا تتعد كثيرا عما يمكن أن يطلق عليهم اسم جواهر دار الأوبرا . وان كانت هذه التسمية تنطبق على فئات تتسع وتختلف نوعياتها بالتدرج منذ انشاء دار الأوبرا الى ما بعد الثورة . ثم زاد هذا التميز سرعة مروراً بالخمسينات وبلغ أوجه في نهاية الستينات . ثم احترقت دار الأوبرا (١٩٧١) .

ولا شك ان حريق دار أوبرا القاهرة كان كارثة ثقافية لها تأثيرها السلبي على الحياة المسرحية والموسيقية في مصر . بالإضافة الى خسارة القيمة التاريخية للدار نفسها وللقيم الثقافية التي فقدت نتيجة للحريق ، مثل المتحف الذي كان يحوى كنزا ثميناً من العيكرات والملابس وكذلك الارشيف الذي يحوى وثائق هذه الدار التي تركزت على خشبة مسرحها الحركة المسرحية في مصر لحقبة طويلة زانفت عن قرن بعامين .

أما بالنسبة لفن الباليه فكان تأثير هذه الكارثة عظيماً ، إذ فقد بفقدان دار الأوبرا داره وبيته الذى فيه نشأ وخطى خطواته الأولى وتشرّد من بعده بدونّه . وفقد بفقدانها جمهوراً التق حوله بالتدرّج ولفترة طويلة . وبدأت فرقة الباليه محاولة البحث عن مقر آخر لعروضها وحتى الآن ، دون جدوى . وذلك لما تتطلبه عروض الباليه الكاملة من مواصفات المسرح الذى يقدم على خشبته . منها اتساع خشبة المسرح لسهولة الحركة عليها ، ووجود حد أدنى من تكييف تحريك الديكور والمناسظر والاضاءة بالسرعة المطلوبة ، بالإضافة الى حفرة الأوركسترا التى تتسع لأوركسترا كامل يصاحب العروض بموسيقى حيه . وقسوة البناء على توصيل الموسيقى الى كل مشاهد دون استعمال ميكروفونات ، وهى من أساسيات العرض المسرحى الموسيقى بما فى ذلك فن الباليه .

فهل كانت هذه الكارثة ذات تأثيرات سلبية فقط ؟ الواقع أنه رغم فداحة الخسارة التى ألحّت بفن الباليه ، فقد كان هناك بعض المكاسب — إذا أمكننا أن نستعمل مثل هذه الكلمة فى معرض الحديث عن أزمة — لقد كانت أولى محاولات فرقة الباليه للبحث عن مسرح هو استبدال دار الأوبرا بمسرح البالون ، ومعروف أن جمهور البالون يتميز عن جمهور دار الأوبرا بأن تهيل فئات وطبقات الشعب المصرى فيه تمثيلاً أكثر اتساعاً . وبذلك أتيحَت — للعديد من ممثلى هذه الفئات على مدى العروض التى قدمتها الفرقة — أن تشاهد فن الباليه لأول مرة . وكان استقباله لها استقبالا غير متوقع .

لقد كان لفن الباليه فى أول خطوة كبرى له (عرض باليه باخشنى سراى ١٩٦٦) تجربة مشابهة ولكنها لم تستمر أكثر من أربعة أيام . إذ تم تقديم العرض الأول بعد القاهرة فى مسرح صغير بمدينة أسوان فى يناير ١٩٦٧ . وكان قوام الجمهور أساساً من العمال القاطنين بأعمال السد العالى .

وكان أول لقاء بين هذا الفن « الفريبى » وممثلى الكلاسيك من « الشرق » اثباتاً لخطأ المقولة الشائعة . ولكن لم يتم الاتفاق من هذا المؤشر الهام . وعاد فن الباليه أترأجه الى دار الأوبرا ليعزل نفسه عن الجماهير الواسعة ولمدة طويلة (خمس سنوات) حتى اضطر اضطراراً للخروج اليهم مرة أخرى بعد حريق دار الأوبرا .

ولعل يوم المسرح العالمى فى السابع والعشرين من مارس عام ١٩٧٢ حينما عرضت فرقة الباليه عملاً من فضل وأحد « فرانسيسكا داريمنى » كان يوماً هاماً فى تحديد هذه العلاقة . كان دخول المسرح — كما هو معروف — بدون مقابل . ولم تكن الفالبية العظمى من الجماهير تعلم بوجود عرض باليه ضمن المنوعات التى كانت ستقدم فى ذلك اليوم . وانصهرت الجماهير

مع الفنون المختلفة التى قدمت لها ، فغنت مع المغنيين وصفت على الايقاع مع فرق الرقص الشعبى ودارت (قفشات) بينهم وبين ممثلى المسرح الكوميدي . ثم غوجئوا باعلان فقرة الباليه . فساد المسرح صمت عميق . وبدأت الموسيقى واستمر العرض لمدة اثنتى وعشرين دقيقة . كانت عيونهم وتلويهم مشدودة الى ما يحدث على خشبة المسرح . وفى المشهد الذى يقتل فيه « دجوتو » بفرية واحدة من سيفه كلا من اخيه « باولو » وحبيبته « مرانيسكا » ، صدرت من القاعة شهقة واحدة مكتومة ، واستمر الجيع فى متابعة اللوحة المساوية الراقصة لموت الحبيين . وتابعوا بعد ذلك اللوحة التالية التى تعرض عذاب « دجوتو » فى الجحيم وقد أمسكوا بأنفسهم قهالما . وحين أسدل الستار اشتعلت القاعة بتصفيق حاد فجر السكون الذى التزموه طويلا .

لا نريد بذلك القول ان هذه الجواهر قد استوعبت فجأة هذا العمل ، وبالتالي ، فهم قادرون على تذوق فن الباليه . وانما الغرض من ذكر هذه الحادثة هو التأكيد مرة اخرى على ان خروج فن الباليه من دار الأوبرا أول مرة فى يناير ١٩٦٧ وثانى مرة فى مارس ١٩٧٢ الى عامة الناس ، انما أثبت ان الجواهر فى مصر مستعدة لاستقبال هذا الفن ، ولكنها فى حاجة الى ان يقترب هو منها . اذ انه طالما بقى الفن فى صومعة بعيدة عنها فلن تفكر فى الاقتراب منه فلما منها بلنه ليس لها وانما لرواد الصوامع . ونقصد بذلك ان نقول ان الجواهر فى مصر لا تقاطع فن الباليه ولا تبتعد عنه وانما العكس هو الصحيح .

فهل مجرد خروج فن الباليه كاف فى حد ذاته من أجل خلق هذه العلاقة الوثيقة التى ذكرناها من قبل ؟ بالطبع لا . ان ذلك ضرورى من أجل تعريف هذه الجواهر بهذا الفن الجديد — فى شكله — عليهم . ولكن تعرف الجواهر على هذا الفن ليس الا نقطة البداية . والخطوة والخطوات التالية هو ضرورة ابداع فن يخطبهم ويخاطب وجدانهم .

ويحضرنا هنا سؤال قد طرحه السيد محمد عزيزه حول المسرح العربى (٨) اذ يقول ما معناه : هل يوجد مسرح عربى ، أم ان هناك مسرح يؤدى الأدوار فيه العرب ؟ وقد أجاب بنفسه على السؤال قائلا بانسه يوجد مسرح يؤدى الأدوار فيه العرب . ونفس السؤال يمكن ان نضيفه وأن كان بشكل آخر بالنسبة لفن الباليه فى مصر . وستكون اجابتنا عليه مثلها أجاب السيد محمد عزيزه .

ولكننا هنا نحب أن نكمل عرض وجهة نظره . فانه قال ان المسرح العربى قد نفع مقابل تواجدده فى الشكل الاوربى ثبنا باهظا من أصلاته .

اذ كان ينبغي عليه أن يطور العناصر « الماقبل مسرحية » حتى يصل الى شكله الخاص والمميز له . ولكننا هنا نقول أن فن الباليه يختلف عن المسرح الدرامى . فان الشكل الأوربى لفن الباليه ضرورة لا مفر منها . ولذلك فليس هناك ثمنا باهظا دفعه من أصالته في مصر ، وإنما هناك عوامل فكرناها تؤثر على تطور هذا الفن .

محاولات خلق عرض الباليه القومى

لقد أقدم الموسيقيون والمصممون المصريون على خوض مجال خلق عرض الباليه المصرى . فكانت هناك كل من « الصمود » و « المعبد » و « ايزيس وأزوريس » موسيقى جمال عبد الرحيم تصميم فنانة المانية () . و « المولد » و « لوحة السلام » وهى كلها أعمال تم ابداعها أساسا بهدف التوصل الى الأشكال الأنسب لعروض الباليه المصرية . ومرة أخرى نذكر أنه لا يمكن التعرف لهذه الأعمال بالتحليل الذى تستحقه في إطار دراسة شاملة كهذه . ولذلك نكتفى هنا بالإشارة اليها وتقييمها على أساس أنها أولى الأعمال في هذا المضمار التى طرقت هذا المجال البكر والصعب في نفس الوقت . وهى حتى الآن لم تصل بعد الى اكتمال العناصر الأساسية لعرض الباليه المصرى : وهو أن يجتمع في الدراما والموسيقى والتصميم والأداء ما يخاطب وجدان المصريين شكلا ومضمونا .

جوهر الأزمة

هنا عدم اكتمال تجربة خلق عرض الباليه القومى في مصر هي العامل الأساسي في تدهور العلاقة بين الجاهل وفن الباليه في مصر ؟ لا شك أنه أحد الأسباب ولكن أهميته تتضائل بالنسبة للعوامل الأخرى . ففي المرحلة التى كانت فيها الفرقة تقدم التراث الكلاسيكى ومحاولات ابداع العرض القومية (أى في الوقت الذى كانت الفرقة تسعى — قدر ما تستطيع — من أجل خلق وتوطيد العلاقة المنشودة مع الجاهل) كانت هناك عوامل أخرى لها تأثيرها المحسوس على هذه العلاقة .

ومن أهم هذه العوامل — في نظرنا — هي هجرة فناني وفنانات الباليه من فرقة الباليه ، سواء كان ذلك الى مجال التدريس أو الى مجال ممارسة الرقص بعيدا عن الفرقة داخل وخارج مصر () ويجب أن ينظر

() عرض هذا الباليه في ألمانيا في يونيو ١٩٧٩

() عدد الراتصين والراتصات في الفرقة الآن قليل جدا (حوالي أربعين) بالمقارنة بعدد الذين تم تخرجهم من مدرسة الباليه حوالى (٢٤٠) . وحتى لو أضفنا اليوم فريجي مدرسة الباليه الصالطين في مجال التدريس والتدريب داخل أكاديمية الفنون (حوالى ٢٠) . فمن يحد ذلك عن ربع ما كان يجب تواجده اليوم .

الى هذه الظاهرة السلبية على انها سبب ونتيجة في نفس الوقت للظاهرة السلبية الاخرى وهى تدهور علاقة الجماهير بفن الباليه في مصر (***).

فالنسبة لتأثير الهجرة على علاقة الجماهير ، فان ريبرتوار الفرقة (وهو واجهة الفرقة من حيث امكانياتها ومستواها الفنى) لا يمكن الحفاظ عليه ابوسيلتين : الاولى : (وهى سائدة فى أغلبية الفرق حتى الآن) وهى وجود الفنانين الذين اشتركوا فى أداء هذه الاعمال والذين يمكن بواسطتهم اعادة اى عرض من اعمال الريبيراتوار فى اى وقت سواء بادائهم او بتقليدهم اياه لجيل ثان من الفنانين ، بما فى ذلك النص الكوريوجرافى والمستوى الفنى لادائه . والوسيلة الثانية هى تسجيل هذه الاعمال سينمائيا أو تليفزيونيا لنفس الغرض . وبما انه لم تسجل أغلب أعمال ريبرتوار فرقة باليه القاهرة ، فيظل الاعتماد على الوسيلة الاولى هو الأساس . وبذلك يعقد فن الباليه فى مصر امكانية الحفاظ على التقاليد التى هى محصلة ما بذل من مجهود على مدى تاريخه كله بسبب الهجرة .

أما بالنسبة لأسباب ظاهرة الهجرة فهى مختلفة : أولا — عدم وجود مسرح يوفر امكانية عروض التراث الكلاسيكى (منذ احتراق الاوبرا) والذي يظهر الامكانيات الفنية لكل فنان كمبدع متفرد . كما يعطى الفرصة للكثير من الاجيال الجديدة للتعرض على أداء الرقصات الجماعية المختلفة الأساليب ، وكذلك على أداء الاوار المنفردة الصغيرة ثم الكبيرة . ثانيا — عدم وجود اوركسترا يصاحب عروض الباليه مما يفقدها عنصرا حيويا ضروريا لاكتساب تأثير العرض على الجماهير . وقد يكون هناك الكثير من الفرق التى تلجأ الى استعمال التسجيلات الموسيقية المصاحبة للعروض . وانما عادة ما يكون ذلك فى حدود تسهيل الانتقال للعرض الى أماكن بعيدة عن مقر الفرقة الاولى ، أو بسبب الاقتصاد فى النفقات (بالنسبة للفرق التجارية) وهو لا شك ما يؤثر سلبيا على المستوى الفنى للعروض ، كما لا يتيح الفرصة للفنان لظهور ابداعه المنفرد . ثالثا : الاستغناء عن الخبرة الأجنبية (السوفيتية) بشكل غير مخطط له . فلا شك ان اعتماد فن الباليه فى مصر على امكانياته الذاتية هدف قومى هام . ولكن ، لابد وأن تكون هناك فترة انتقالية محسوبة تماما من أجل أن نصل الى هدفنا باقل خسائر ممكنة . وذلك ما لم يكن فى الحسبان حينما انفرد رئيس الاكاديمية (د. رشاد رشدى) باستغناء عن كل الخبراء السوفيتية بشكل مفاجئ فى يناير ١٩٨٠ . فكان هؤلاء الخبراء يمثلون الوسيلة التى تنتقل بواسطتها التقاليد العالمية والروسية

(***) من مؤشرات هذه الظاهرة السلبية انه يتم تقديم حوالى اربعين طالبا وطالبة لدراسة الباليه ، فى حين انه وصل عدد المتقدمين فى منتصف السبعينات الى حوالى ألف طالب وطالبة لاختيار عشرين أو ثلاثين منهم .

خاصة الى مصر . وكذلك تربية الكوادر اللازمة للاستمرار معتبرة على امكانياتها الذاتية في الوقت المناسب (ولم يكن في ذلك الوقت تد بقي على ذلك الكثير) .

هذا بالنسبة للأسباب الفنية . أما بالنسبة للأسباب غير الفنية فنذكر ما يلي :

اولا — لقد كانت هناك ظروف اجتماعية معوقة لتطور الفنون الجادة بشكل عام وفن الباليه بشكل خاص . ففي الوقت الذي نشأت فيه فرقة الباليه بهدف تقديم فن رفيع بدأت مرحلة جذر ثقافي بعد هزيمة ١٩٦٧ . وفي الوقت الذي انتهت فيه طور تكوين ريبورتواز من التراث الكلاسيكي حدثت ظروف اجتماعية منذ منتصف السبعينات أدت الى تدهور الفن وتردى الحال الاقتصادي للفنانين الذين كانت ترعاهم الدولة . وانعكس ذلك على احوال السينما والمسرح ولا يعتبر الباليه استثناء من ذلك . به ولانه فن جديد وله ظروفه الخاصة فان هذه الظروف الاجتماعية كانت بمثابة طعنات قاتلة موجهة اليه . ولان هذه الظروف قد أفرزت الفن المتردى وادت الى تفشي الذوق الهابط فسمعنا في اطار الردة الثقافية المعابه اصواتا تطالب بالغاء فن الباليه .

ثانيا — عدم توفر الظروف لتفرغ فنان الباليه . فالفرقة الموجودة حاليا هي فرقة طليعية داخل اطار اكااديمية الفنون . ولا شك ان وجود فرقة طليعية داخل الاكاديمية له اهمية كبرى . الا ان وجود فرقة اخرى محترفة شيء يتعلق به مستقبل فن الباليه في مصر . ومن وجهة نظرنا فان ذلك لا يمكن تحقيقه عمليا قبل وجود دار للأوبرا والباليه يكون بيتا لهذه الفرقة . ومن اضرار عدم تحقيق ذلك ان فنان الباليه لا يستطيع ان يضمن مستقبله . فهو غير قادر على ممارسة الرقص اكثر من عشرين عاما (من ١٨ الى ٢٨ او ما يزيد عن عمر الأربعين بقليل) . وهو بذلك في حاجة الى ضمان التقاعد الذي لا توفره له الفرقة الطليعية . ولذلك فيلجأ الكثير من الفنانين والفنانات الى الالتحاق بفرق محترفة اخرى خارج مصر . وان كانت هذه الفرق لا تضمن له حق التقاعد كاجنبي فيضطر البعض الى الحصول على الجنسية والبعض الآخر يحاول ان يجمع من المدخرات ما يوفر له اقامة مشروع بعد اعتزاله . ومن الواضح انه في مصر لا يستطيع الفنان الفني نجارى تكوين اى مدخرات . وفي نفس الوقت فليس له الحق في التقاعد .

ثالثا — في بعض دول اوربا يوجد بالإضافة الى الموسيقى العسكرية — فرقة للرقص المسرحي تابعة للجيش — وهي تقدم عروضها أساسا للجنود

على الجبهة أو في أماكن أخرى . ونظراً لعدم وجود مثل هذه الفرقة في مصر
فإن فترة تجنيد راقص الباليه كفيhle بأن تفقده لياقته ، مؤقتاً أو دائماً ،
وهو في مقتبل حياته الفنية . وذلك يهدد بأجهاض كل الجهود التي تبذلها
الدولة من أجل تربية الكوادر الفنية في مجال فن الباليه .

ولا شك أن بعض هذه العوائق تخرج إمكانية حلها عن إطار
أكاديمية الفنون . ولذلك فالجهود المكثفة التي تبذلها الأكاديمية الآن لا تكفي
لحل أزمة فن الباليه في مصر ويتطلب ذلك معاونة أجهزة الدولة الأخرى وعلى
رأسها وزارة الثقافة .

د. يحيى عبد التواب

المراجع

الكتب :

- ١ — اتنين (دربوتون) « المسرح المصرى القديم » ، تعريب د. ثروت مكاشة ، القاهرة ١٩٦٧ . (عن اصل فرنسى) .
- ٢ — ايرينا لكسونفا ، « الرقص المصرى القديم » ، تعريب جبال الدين مختار ، القاهرة ١٩٦١ (عن اصل انجليزى) .
- ٣ — تاتيانا برزدينا ، « الرقص القديم » — موسكو ١٩١٩ . (باللفة الروسية) .
- ٤ — سعد الخادم « الرقص الشعبى المصرى » ، القاهرة ١٩٧٢ .
- ٥ — صالح عبدون « صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة . عابدة ومائسة شمعة » القاهرة ١٩٧٥ .
- ٦ — فاطمة عبد الحيد السعيد ، « ايسس العلبية والتشريحية لفن الباليه » القاهرة ١٩٧٣ .
- ٧ — غيودر لوبوخوف ، « سبل مصمم الباليه » ، برلين ، ١٩٢٥ . (باللفة الروسية) .
- ٨ — محمد عزيزه ، « الاسلام والمسرح » تعريب رفيق الصبان ، القاهرة ١٩٧١ . (عن اصل فرنسى) .
- ٩ — د. محمود أحمد الحفنى ، « فن الباليه » القاهرة ١٩٦١ .
- ١٠ — ليلى امين ، « طريقة تدريس الباليه » ، القاهرة ١٩٧٩ . (باللفة الانجليزية) .

القواميس والموسوعات :

- ١١ — يلزابينا سوريتسى ، « كل شئ عن الباليه » ، موسكو ١٩٦٦ . (باللفة الروسية) .
- ١٢ — اناتولى تشوجوى ، « موسوعة الرقص » ، نيويورك ١٩٦٧ . (باللفة الانجليزية) .
- ١٣ — هورست كويجلار ، « قاموس الباليه » ، لندن ١٩٧٧ . (باللفة الانجليزية) .

المقالات :

- ١٤ — د. عادل عفيفى ، « باليه جيانيه » ، مجلة « الفنون » ، السنة الاولى ، العدد التاسع ، يونيه ١٩٨٠ ، ص ٩٨ — ١٠١ .

- ١٥ - د. عادل عفيفي ، د. يحيى عبد التواب ، « الباليه في مصر » ،
موسوعة « الباليه » موسكو ١٩٨١ ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ ، (باللغة الروسية) .
١٦ - ماجدة صالح ، « في قلبى الى الابد » ، جريدة « الثقافة السوفيتية » ،
موسكو ٤ نوفمبر ١٩٦٩ ، (باللغة الروسية) .

رسائل الدكتوراه :

- ١٧ - عادل عفيفي ، « بعض قضايا تكوين فن الأداء في مدرسة الرقص
الكلاسيكى في جمهورية مصر العربية » ، معهد البحوث العلمية في علوم
الفن ، موسكو ١٩٧٩ (باللغة الروسية) .
١٨ - عبد المنعم كامل ، « الباليه الاحترافى في مصر ، خصائص مميزة
وأول عروض قومية » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٩ ، (باللغة
الروسية) .
١٩ - عصمت يحيى ، « الرقص الشعبى المصرى » ، قضايا ، « طرق
وقواعد التدريس » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٧ (باللغة
الروسية) .
٢٠ - ماجدة صالح ، « توثيق الرقص الشعبى في جمهورية مصر
العربية » ، جامعة نيويورك ١٩٧٩ (باللغة الانجليزية) .
٢١ - ماجدة عز ، « تراث الرقص في مصر القديمة وتطوره في
الوقت المعاصر » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٥ (باللغة
الروسية) .
٢٢ - يحيى عبد التواب ، « قضايا خلق المدرسة القومية للباليه في
مصر » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٩ (باللغة الروسية) .
٢٣ - يسرى سليم ، (لا يوجد في المعهد العالى للباليه أى إشارة الى
موضوع الرسالة) صوفيا ١٩٧٩ (باللغة البلغارية) .

رسائل الماجستير :

- ٢٤ - ماجدة صالح ، « استكشاف المواضيع المصرية في اطار الاساليب
الحديثة » (في مجال الرقص) ، جامعة كاليفورنيا ، لوس انجلوس ١٩٧٤
(باللغة انجليزية) .
٢٥ - عليہ عبد الرازق ، « بتياء في مصر » ، المعهد العالى للباليه ،
اكاديمية الفنون ، جمهورية مصر العربية ١٩٨٠
٢٦ - يحيى عبد التواب ، « بعض مراحل نشأة وتطور فن الباليه
في مصر » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٤ (باللغة الروسية) .

الواقع الأدبي .. بين الحقيقة والزيف

(خواطر وأفكار حول
حياتنا الأدبية ، للتأمل
والمناقشة) .

جمال الفيضاني

(.. مع بداية مرحلة السبعينيات بدأت حجب كثيفة تغطي وجه الحياة الثقافية المصرية ، ومع وصولنا الى عام ١٩٨٤ ، أى بعد أربعة عشر عاما من اعمارنا المحدودة ، مازلنا نجاهد كي نعود الى البديهيات التي حدث تراجع عنها مع بداية السبعينيات ، حتى نهاية حقبة الستينيات ، والتي لحق جيلي شظاياها الأخيرة وعاشها في مرحلة افولها ، كانت هناك مقاييس أدبية في الواقع الثقافي ، مقاييس صارمة تسمح بتوفر مناخ من الجدية والظروف التي تتيح الانتقاء ، وفرز الزائف من الحقيقي ، وكان ميلاد موهبة جديدة أمر تحتفل به الأوساط الأدبية ، أذكر أن توفيق الحكيم قال لي أنه عندما طبع مسرحيته الأولى « أهل الكهف » ، قدمها الى القراء الشيخ مصطفى عبد الرازق ، والدكتور طه حسين ، ولم يكن قد التقى بها ، أو تعرفنا اليه ، لم يسأل أحدهما ، من هو توفيق الحكيم ، أهو شيوعي أم وفدي ، أهو حر دستوري ، أم سعدي ، تعامل مع النص الأدبي ، وعندما وجدنا فيه ما يستحق قدماء على الفور . وبعدما سأل الشيخ مصطفى عبد الرازق ، من هو توفيق الحكيم ، أهو مطريش أم معمم ؟ فقبل له ، لا أنه أفندي مطريش ، كان ميلاد الموهبة أمرا يخص الوطن كله ، ولكن عشنا حتى واجهنا وضعاً أصبحت فيه الموهبة جريمة ، وأصبحت مصر الرسمية تفتال أبنائها كالقطط ، لقد كانت المقاييس الأدبية السائدة حتى نهاية الستينيات تضع من الأساس ما يكفل تقييم كل موهبة ، بغض النظر عن الاتجاه السياسي ، أو الانتماء الاجتماعي ، أو الموقف من السلطة معارض أم مؤيد ؟ ، كانت الموهبة هي الأساس ، وكانت هذه المقاييس نابعة من مناخ جدى يكمله عدد من العوامل ، أهمها ، وجود منابر ثقافية محترمة ، مثل المجلات ، مجلة

« المجلة » التى رأس تحريرها دكتور حسين فوزى ، دكتور على الراعى ،
 واخيرا كاتبنا الكبير يعطى حقى ، ومجلة الهلال العريقة ، ومجلة « الفكر
 المعاصر » ومجلة « التراث الشعبى » ومجلة « المسرح » ومجلة السينما ،
 الملحق الادبى الشهرى لمجلة الطليعة ، ومجلة الكتائب ، اضافة الى
 الصفحات الادبية فى الجرائد اليومية ، اولها صفحة المساء التى كان
 يشرف عليها الفنان عبد الفتاح الجبل ، والتى تخرج منها سائر وابرز كتاب
 الستينيات ، والملحق الادبى للاهرام الاسبوعى ، والذى كان يخيلى لى ذات
 يوم اننى لن انشر فيه الا بعد أن يسرى المشيب فى شعري ، واتوكا على
 عصاى ، ولكون قد بلغت من المرتبة الادبية ارفعها ، واذا بالأيام تمر ،
 والسنين تضى ، ويتدهور المستوى الادبى للملحق الاهرام بعد أن هجره
 د. لويس عوض ، ومرت فترة طويلة ، لا يطالع الانسان فيه الا ردىء
 الأعمال ، وقصص يسبق اسم مؤلفيها رتبة الوظيفة ، ولم يكن ممكنا أن
 افكر مجرد التفكير فى نشر قصة بهذا الملحق الذى كنا نحلم بالنشر فيه يوما .

كانت الموهبة اذن هى الأساس ، والمقاييس السائدة والمستقرة التى
 تضرب جنورها فى بدايات عصر التنوير فى القرن التاسع عشر تكفل تقييم
 كل كاتب بما يستحقه ، ولم يكن صفة إبداعا أن من أول القرارات التى
 اتخذت بعد مايو ١٩٧١ ، العام الذى استقر فيه الرئيس السابق فى السلطة ،
 قرار اغلاق المجلات الثقافية الجادة ، بدعوى انها تضر ، وتقلص دور
 الدولة فى النشر ، وتشجيع المواهب الجديدة ، فى هذه المرحلة بدأت النظرة
 العدائية ضد الموهبة ، واعتبار كل كاتب موهوب معاد لما يجرى ،
 لماذا ؟ ، فى رأى ان أى كاتب موهوب يعبر عن الحقيقة بصدق . يعبر من
 جوهر الواقع ، وأن يعبر الكاتب الموهوب عن جوهر الواقع والحقيقة فإن
 ذلك يعنى انه يتخذ موقفا ايجابيا مع الانسان ، نحو التقدم ، وضد
 قوى التخلف والرجعية ، والجهل ، والظلام ، اقول ان الكاتب الموهوب يقف
 مع التقدم فى جوهره حتى لو كان يجهر بأراءه قد تبدو نظريا متخلفة .

مع بداية هذه المرحلة ، كانت هنالك فئة من الجهلاء والسطحيين
 موجودة فى الساحة الادبية ، وقد ساهم الدكتور جلال أمين بحق « مدرسة
 العاجزين فى الثقافة المصرية » ، كان بعض هؤلاء يحتلون مناصب عليا فى
 الدولة ، بل فى الحركة الثقافية نفسها ، ولكن التقييم النقدي والعلمى لادبيهم
 كان يضمهم فى اطار معين تون نجيب محفوظ على سبيل المثال ، بدأ هؤلاء
 العاجزون يتسللون الى مراكز التأثير فى الحياة الثقافية ، خاصة بعد اغلاق
 المنابر الجادة ، واستبدالها بمنابر هزيلة (انظر مجلة الجديد التى اصدرها
 المرحوم الدكتور رشاد رشدى ومجلة الثقافة ، ومجلة الهلال تحت رئاسة
 تحرير كل من المرحوم صالح جودت ، والدكتور حسين مؤنس ، وقد وصلت

الى مستوى بائس جدا تحت رئاسة تحرير هذا الأخير ، حتى أنني كنت أتساءل دائما ، أهو حقا نفس الشخص الذى كتب مصر ورسالتها ، وقصص من البطولة ، وترجم دون كيشوت ؟ . لقد حدث أن التقيت به فى أحد أيام السبعينيات فى مكتب **توفيق الحكيم** . وطلب منى قصصا للنشر فى الهلال ، واعتذرت بأن جزءا مهما من احترام المبدع لنفسه الا يتصالح مع هذه المنابر الهزيلة ، والا ساعت سمعته وهبط مستوى ابداعه .

سيطر هؤلاء العاجزون على المراكز الرسمية للحياة الثقافية فى مصر ، وبدأوا حربا ضد الكتاب الموهوبين بحجة أنهم شيوعيين وأنهم ضد السلطة ، ثم أنهم ضد السلام ، وضد كامب ديفيد ... الخ ، المهم استعلاء السلطة ضد أى موهبة ، كان المطلوب من الكاتب ألا يجتهد ، الا ينمى امكانياته ، ألا يبدع ، انما كان المطلوب ان يوقع برقيات التأييد مع كل استفتاء مزيف يجرى ، او بعد عودة رئيس الدولة من رحلاته الخارجية ، والمشاركة فى تفصيل عباءة راعى الفنون له ، او توقيع بيان باعتباره كاتب مصر الأول، والرئيس الفخرى لاتحاد الكتاب ، فى نفس الوقت بدأت الاجهزة الرسمية تخلق جيلا بديلا للكتاب الموهوبين ، والذين تصدروا الحياة الأدبية فى مصر والعالم العربى ، وبدأت وجوه لكتاب غير موهوبين ، لم تلق أعمالهم تقديرا من النقد الأدبى أو تم تقييمها فى حدودها ، بدأوا يظهرون فى أجهزة الاعلام ، ويسيطرون على الصحافة الأدبية ، والمجلات الثقافية ، وكان الأديب لو تحدث فى الإذاعة يوما بعد يوم ، ولو استطلعوا رأيه فى البرامج الرمضانية ، وصورت كاميرات التلفزيون بيته وامراته وعياله ، وأدلى برأيه فى المرأة وإزمة المواصلات ، وتمت مواجهته براقصة شرقية .. كان هذا سيخلق أديبا . ربما حقق هذا شيئا من الواجهة الاجتماعية ، ربما أدى الى تطلع المارة اليه فى الشارع فى اليوم التالى لظهوره فى التلفزيون . هذا لا يخلق أديبا ، نسوا أن الأديب الحقيقى لا يخلق بقرار جمهورى ، وان الموهبة هدية من الله ، ولا تولد فى أنابيب التلقيح الصناعى التلفزيونية أو الإعلامية، حتى منصر الجدية لم يعد مقبولا منهم ، كان **زهى الشايب رحمه الله على علاقة طيبة بكل أطراف الحياة الأدبية ، وكانت تربطه بعلاقات الميسيرين على الحياة الأدبية صلات قوية ، وعندها طلب منه ان يكتب لمجلة اكسوبر سلسلة تدين الوحدة بين مصر وسوريا استجاب ، لكن لأنه جاد ، لم يحتلوه ، وبعد حصوله على جائزة الدولة التشجيعية فصله **انيس منصور** رئيس تحرير اكسوبر من عمله ، وتدخل وزير الدولة للاعلام والحقه بالأخبار ، غير أن زهى الشايب كان قد بدأ احتضاره لأنه لم يحتل الصدمة ، حتى التقتله مقالول أنصار وصحبه للعمل فى سلطنة عمان ، وهناك أبلغ عنه السلطات أنه شيوعى !! ، ومر زهى بظروف بشعة ، أذكر انه قال لى : لا تتصور ما عانيته . ثم رحل الى ربه ولسم يتم عمله الكبير ترجمة وصف**

مصر ! ، رحمه الله ، نفس الظرف أحاطت بالمرحوم الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور ، لم تكن مواقفه يمكن أن توصف أنها معارضة للسلطة وقتئذ ، بل كان يحتل منصبا رفيعا في وزارة الثقافة ، لكنه موهوب ، وكان من الطبيعى أن يقع بين شتى الرعى ، فمن ناحية يهاجمه العاجزون ويصفونه بالشيوعية ؛ ، ومن ناحية أخرى يتمزق لما يراه أثناء ممارسته مهام منصبه ، وكانت المأساة عندما قامت قوات الشرطة بهاجمة الطلبة في قلب مكتبه واعتدوا عليهم بعد احتجاجهم على اشتراك اسرائيل في معرض الكتاب الدولى ، وبعد شهر قليلة رحل الى ربه ، كانت الموهبة عبئا ، والجندية حملا ثقيلا على صاحبها ، وفي هذا المناخ الغائل ، أصبح للثقافة المصرية وجهين ، وجه رسمى تمثله مجموعة هؤلاء العاجزين ، ووجه حقيقى يمثلهم المدعون الموهوبون الذين واصلوا عطاءهم ، في ظل ظروف صعبة ، قائمة ، لم تعرفها الثقافة المصرية في اشد عصور الانحطاط .

هاجر البعض ، وصمت البعض ، واستمر عدد قليل ، كان يتساقط مع الزمن . اذكر انه في عام ١٩٦٩ عقد مؤتمر للأدباء الشباب في الزقازيق حضره خمسينا اديب ، كم تبقى منهم الآن ؟ لننظر الى الواقع الأدبى ، ان دراسات عديدة كتبت حول جيلى ، جيل الستينيات ، ان الذين يواصلون الابداع حتى الآن من هذا الجيل في مجال الرواية على سبيل المثال اقل من عدد اصابع اليد الواحدة ، اننا الجيل ساء الحظ في الثقافة المصرية ، فقد عشنا مرحلة . لم تكن نواجه فيها هؤلاء العاجزين فقط في الواقع المحلى ، ولكن القوى الاستعمارية العالمية التى تخطط لتفريغ العقل المصرى ، ووجدان مصر من مبدعيها ومفكرها ، تشريداهم ، تطويعهم بالظروف الصعبة ، او دفعهم الى هاوية ناعمة ، عن طريق اموال النفط العربى ، والكتابة للتلفزيون مسلسلات تلفهه مقبل اجور خيالية ، ان مقاومة اغراءات الواقع السهل بالنسبة للأديب الموهوب اخطر واجل من مواجهته العاجزين .

نعم . . اننا جيل ساء الحظ ، ولكن الجيل الذى جاء بعدنا اسوأ حظا ، اتصد جيل السبعينيات ، فقد لحقنا نحن أقول عصر الجدية ، اما هم فقد ولدوا في الجذب نفسه ، ولدوا ومنابر النشر المحترمة معذومة ، ولدوا وايدى الكتاب الكبار التى كانت تمتد لتأخذ بأيدي المبتدئين غير موجودة ، ولدوا في الصمت الذى فرض على كل انتاج موهوب ، حتى يموت تدريجيا ، أو يجن صاحبه ، أو يتحول الى كاتب افتاحى يجرى وراء سلسلة الاعمال التافهة التى تصدع عقل المشاهدين . ولدوا وظروف الحياة صعبة ، والدخل الثابت مهما كان حجمه لا يؤمن أبدا امكانيات الحياة فى هذا الأثنى ، واذا كانت المحاولات تجري لو ابد الكتاب الموهوبين المتواجدين فعلا فى الساحة فكيف يمكن الاعتراف

الاعتراف بكاتب جديد موهوب فعلا ؟ . لقد وصل الأمر إلى منتصف السبعينيات إلى الكتابة بحس الاستشهاد ، ولكم بذلت ولكم بذل زملائي طاقة لتوفير ساعة أو ساعتين في كل يوم يمكن أن تكتب خلالها عملا أو جزءا من عمل نعرف مقدما أنه لن ينشر في مصر ، وإذا نشر فسيقابل بالصمت التام المخطط له ، لكم بذلنا من طاقة كان يمكن أن نوجهها لتنمية أنفسنا ثقافيا ، وعلينا ، وإنسانيا ، من أسفى ، أننا شخنا قبل الأوان ، وأننا كنا نحاول أن نبصر والمحاق مكتمل .

بعض الدول هنا في العالم العربى ، تقف وراء كتابها وتحاول أن تدفعهم ، وتدفع أعمالهم للظهور في العالم ، ونحن هنا نعتاى الأمرين مجرد أن نجد موطئا نقيم ، حدث منذ شهرين أن جاء ناشر فرنسى على حسابه الخاص ليتناقد مع عدد من الكُتّاب المصريين على ترجمة أعمالهم وطبعها بواسطة داره (سنبدأ للنشر) . كان يقصد بالتحديد نجيب محفوظ ، ويوسف ادريس ، وصنع الله إبراهيم ، وكاتب هذه السطور ، وبعض أعمال الآخرين لا تحضرنى أسأؤهم ، وإذا بزملة صحفية ، زميلة لى ، تجرى معه حوارا وتسأله .

« لماذا نترجم هؤلاء .. انهم شيوعيون ؟ »

في اليوم التالي سألنى ييجى برنارد بدعشة . « ما هذا ؟ ما هي الصورة عندكم ، ان الكاتب الموهوب ثروة قومية عندنا في فرنسا ، لقد قلت لهذه السيدة اننى اقدكم في فرنسا ككاتب عرب حتى وليس كمصريين ، ولا يمينيا في فرنسا أن يكون الكاتب شيوعيا أو ديجوليا أو رجعيا ، المهم أن يكون موهوبا » اصفيت اليه وابتسامة أسى على وجهى ، متى تصال الكاتب على أساس موهبته فقط ؟

ليتنا نعود القهقرى إلى الثلاثينيات ، إلى مناخ هذه المرحلة ، اليس مؤلما أن تبدو لنا الثلاثينيات فردوسا ونحن نقرب الآن من نهاية القرن ؟

في ظل هذا الواقع المعتم ، استمر المبدعون الحقيقيون في الكتابة ، نشرت أعمالهم في كراسات محدودة ، ولحسن حظنا اننا نكتب بلغة عربية يتحدث بها ما يقارب المائتى مليون ، فإذا ضيق بي الأمر إلى حين في وطنى ، سأنشر في هذا البلد أو ذاك حتى يقضى الله أمرا كان مفعولا ، وهذا ما حدث ، في نفس الوقت فإن الدوائر الاكاديمية في الخارج . خاصة في أوروبا الغربية ، وأمريكا ، والتي تتعامل مع إنتاجنا الأدبى الذى يصلهم مجسدا عن أشخاص أصحابه ، أولوا هذا الأدب اهتماما كبيرا ، وفي جميع جامعات فرنسا وهولنده وبريطانيا وأمريكا والاتحاد السوفيتى ، نوقش أدب الستينيات ،

وجرى الاهتمام به وترجمة نماذج منه ، والخريطة المصرية الأدبية من الخارج تبدو مختلفة تماما عن الخريطة الأدبية الرسمية في مصر خلال السبعينيات ، أن هؤلاء الذين تنشر صورههم وأعمالهم في الصفحات الثقافية ويظهرون في وسائل الاعلام باستمرار ، لا وجود ولا احترام لهم بالمرءة في هذه الدوائر ، هل يمكن اتهام جامعات أمريكا بالشيوعية ، جامعة كولومبيا ، جامعة فيلادلفيا ، يركلى ، نيويورك .. الخ ، أن أدب هذا الجيل ، المتهم أفراداه بالتطرف ومعاداة السلطة والشيوعية هو الذى يلتقى اهتمام الاساتذة في هذه الجامعات .

كان ذلك بمثابة العزاء ، أو المسكن لآلام المرحلة ، مع بداية الثمانينيات ، وبالتحديد منذ عامين ، بدأ فى القمة قبس ، ظهرت مجلة أبداع ومجلة فصول ومجلة الثقافة الجديدة ، وتغيرت مجلة الهلال الشهيرة الى الأفضل ، أصبح لدينا منابر جادة ، محترمة فى مضمونها ، يمكن أن تعيد لمصر وجهها الثقافي فى العالم العربى ، وخلال رحلاتى فى العالم العربى لكم كان يؤانى أن أسبع بعض قصار النظر — الذين يتصورون أن الضمور الثقافي فى مصر يمكن أن يبرز انب أقطارهم — كانوا يقولون ان مصر أجدبت ، ولن تقدم طه حسين آخر ، ولا نجيب محفوظ آخر .. الخ ، وغاب عن هؤلاء السذج ان الثقافة العربية كل لا يتجزأ ، وان مصر هى الأساس ، وما يجرى فيها ينعكس بسرعة على العالم العربى وهذا بالفعل ما حدث ، وولتق نظرية على الانتاج القصصى والشورى فى الشرق والمغرب ، كما ان أفضل وأحسن الكتاب العرب لا يعيشون الآن فى أقطارهم الأصلية ، اما مهاجرون طوعية ، أو مفزيون مطاردون .

غير أن ثمة ملاحظات لا أجد حرجا ان أبديها فيها يتعلق بالمنسابع الجديدة فى مصر التى آمل أن تعيد الجديدة الى الواقع الثقافى ، وبالذات « فصول » ، لقد كان صدورها من أبرز العوامل الإيجابية فى الفترة الماضية ، ولكنها تتحول الآن الى ما يشبه « الفازة » الجميلة التى لا تستخدم فى شىء ، وإنما فقط للجميل ، ومع الوقت تنسى ، ان المجلة المتخصصة فى النقد الأدبى ، لم تتابع هذا الواقع الأدبى ، ولم تقيم الأعمال الصادرة فى مصر ، بل أعطت الجهد الأساسى للدراسات النظرية التى تكفى بنظرية واحدة فى الغرب ، البنوية ، وذات يوم صرح الأديب الكبير نجيب محفوظ انه لا يفهم الدراسات التى تضمنها العدد ، ليتنا نقرأ كل الاتجاهات النقدية فى العالم ، وليس البنوية فقط ، وليس المدارس التى تركز الضموض والاتعالية فى الأدب ، كما أننا فى أشد الحاجة الى متابعة الواقع الأدبى ، وما يصدر فيه .

وللأسف فاننا نجد بعض الكتاب الموهوبين والكبار السفين عرفوا باتجاهات محددة في الأدب ، منذ الأربعينيات ، اتجاهات يمكن أن أسميها بالآدب الانعزالي ، بعض هؤلاء يحاولون التأثير على عدد من الكتاب الموهوبين الذين ولدوا أدبيًا في السبعينيات ، وجرهم تحت عباءة هذا الآدب ، بدعوى أنهم خرجوا من بين أيدي أحد ممثليه ، وأن الأعمال التي تنقسم بالمفوض والبعد عن الواقعية ، وتجاهله ، هي فقط الفن الراقى وما عداها لا فن ، ويبغض النظر عن العناصر الذاتية لحلمى راية هذا الآدب الانعزالي ، فأننى أرى في هذه المحاولة خطرا لا يقل عن خطر مدرسة المعاجزين في الثقافة المصرية ، لماذا لا نحاول أن ندع كل الزهور تتفتح ، بدلا من النظرية المحدودة الضيقة الجانب ، وأبرز مثال على هذا الاتجاه الآخر ، هذه المجموعة القصصية التي قدمها الأديب «دوارد الخراط» ، والمعنونة «مختارات من القصة القصيرة في السبعينيات» .

أننى أرجو أن تقوم مجلة فصول بدورها الحقيقي المنتظر منها ، إعادة التقييم النقدية الجادة الى الحياة الأدبية ، ولن يتم هذا الا بالمتابعة الدقيقة والتقييم ، أن العودة الى البديهيات مسئولية كل المنابر الثقافية التي يتولاها مثقفون محترمون ، لا ينتمون الى مدرسة المعاجزين في الثقافة المصرية ، كما أن جهدا مكثفا يجب أن يوجه حتى يعامل الأديب على أساس موهبته ، وحجبهما ، وتأثيرها ، لا على أساس موقفه السياسى ، أن الموهبة يجب ، اعتبارها ثروة قومية ، نمصر في النهاية لن يبقى منها الا جهد أبنائها الموهوبين في كل المجالات ، الآدب والفن والعلم ، وبدلا من أن نعيش على مفات الماضى المجيد ، فلنرمي ونتمهد بالزور للقصة الآن في التريفة قبل أن تدوسها الأقدام الفشيمة ومن قبلها الزمن الرديء !

جمال الفيطنى

جدلية المتنبي

د. فؤاد مرسى

شفقت بالمتنبي منذ مطلع الشباب . كنت أقرؤه وأعود لقراءته مرات . وفى كل مرة كنت أكتشف جديدا فى شعر المتنبي يشدنى إليه . مما أغرائى — وأنا بعد فتى صغير — بمحاولة التعرف عليه من كتب . ومن ثم قرأت بعضا مما كتب عنه . قيل أنه واحد من ثلاثة هم آلهة الشعر العربى : أبو تمام والبحترى والمتنبي . يجرى من بعدهم رهط حافل يضم فى الصف الأول منه أبا العلاء وابن الرومى وأبا نواس . وقيل أنه شغل بالحكمة حتى ليجول الزهد فى شعره . لكن قيل أيضا أن حكمة المتنبي ليست بالفلسفة وإنما هى حكمة الحياة — هكذا قال إبراهيم نلجى . هذا بينما اعترف الجميع لتلميذه أبى العلاء بأنه حمل الشعر من المعانى الفلسفية ما لم يسبقه إليه غيره من الشعراء العرب — هكذا قال محمد حسين هيكل . وقال طه حسين أن أبا العلاء شاعر فى فلسفته فيلسوف فى شعره ، قد جبل الفلسفة بما أسبق عليها من الفن ومنع الشعر وقارا ورزاة بما أشاع فيه من الفلسفة . ولعل طه حسين أراد أن يؤكد ما قاله جون ستيوارت مل من قبل من أن الشعر عاطفة ، وكذلك يجب أن يكون للشعر لجام من الفلسفة .

وإذا صح أن الفيلسوف يتأمل فى كتاب الكون باحث عن الحقيق ما استطاع ، فإن المتنبي يتوارى متوسط تيارا متغفقا من الشعراء الفلاسفة . فاستاذة أبو تمام كان أمامه فى الصيغة والمعنى . ومن ثم يشهد شعر المتنبي بأنه عليم بكل التراث المستمد من الترجمة عن اليونانية والفارسية والهندية، عليم أيضا بنتائج البحوث اللغوية وما تجتمع عليه الكلية من بين الآراء وما يستخلص من وجوه الخلاف . لكن المتنبي رب المعانى الحقائق الذى يدرك أن « أبلغ ما يطلب النجاح به هو الطبع وعند التعمق الزلل » هو بدوره استاذ لأبى العلاء الذى تولى شرح ديوان المتنبي تحت عنوان « معجز أحمد » . وإذا كانت الظاهرة قد اكتملت بلأبى العلاء حقا ، فإن فى المتنبي جانباً لم يكشف عنه الأولون . وهذا الجانب هو الذى استهوانى فى أبى الطيب ، حتى لاستطيع أن أقول عنه أنه الشاعر العربى الذى استطاع أن يدرك التناقض فى طبيعة الأشياء والظواهر . ولم يكن المتنبي ليكون ذلك الشاعر لو لم يكن يحتوى على شخصية حافلة ، أرهفت حسه للانصات الى تناقضات الطبيعة والبشر وجعلته يقبض للأشياء والظواهر فى حركتها وعلاقاتها المتبادلة واتاحت له أن يفهم الشيء ونقيضه ويدرك حتمية زواله . أنها شخصية قد تعمقت فى فهم الكون ،

لقد ولد المتنبي في الكوفة . ولقد احاط بمولده سر كانت جدته تعرفه — هكذا قال محمود شاكر . وتولت جدته تربيته وأخبرته بسره وأوصته كما قيل أن يكتمه . فولد ذلك لديه تهردا دغينا . انه يؤمن بنبل محته : فؤادي من الملوك وان كان لسائى يرى من الشعراء » . وعندها يضيق ذرعا بوصفه الصغير ، فانه يضيق بالكوفة كلها ويتركها الى بغداد في زمن القرامطة ، وهو زمن صراع عنيف في اطار انحطاط سياسى للدولة الاسلامية . وفي بغداد يقبض على المتنبي ويسجن وعندها يطلق سراحه يعود الى الكوفة . ثم لا يلبث أن يهجرها وراء آماله ومرايه . حتى وجد سيف الدولة في حلب فاندفع بكل عفوانه في مضمار السياسة . لكن كان سلاحه الشعر . وقضى في بلاط سيف الدولة فترة من الزمن كانت فترة زاهية نسبيا وتميزت من الناحية السياسية بالأمن والقوة . فقد حارب سيف الدولة وانتصر دفاعا عن الاسلام . ورد الروم في غزواته . وبتطلع المتنبي الى خولة أخت سيف الدولة فلا ينالها . ويعود هذا المتهرد ، الجميل الصورة ، الطامع في الملك ، المعتد بقوته ورجولته ، والمؤمن بعبقريته ، يضيئه اللام المنبعث من نفس حساسة معذبة — على حد قول ابراهيم ناجى . ومن ثم لم يعرف لنفسه قرارا ولا لرحلة استقرارا . بل أصبح الترحال هو حاله الدائم في عصر انحطاط سياسى شامل ، وبخاصة بعد أن توفى سيف الدولة وكثر الظلمون في دولته .

لم يستطع المتنبي أن يحقق ذاته كرجل دولة ، لم يكن يجد نفسه بين الحكام الذين كشف حقيقتهم واحتقر أغلبهم . حتى لقد كان يبرك الحواضر الى البوادي اياما كاملة ، لا ليتصيد اللفظ العربي الصحيح فقط ، ولكن ليهجو مجتمعات يرفضها رفضا . حياة صاخبة بين الحكام ورفض لهذه الحياة عما قليل . تهرد وقلق نفس عالية الهمة حساسة معذبة . رومانسية ذاتية فريدة . تزداد حساسية وعذابا بمنافسيه من الشعراء . « وفي كل يوم تحت ضبني شويعر ضعيف يقاويني قصر يطاول » .

من كل ذلك تشكلت تلك النفس المرفهة التي استطاعت أن تحرك التناقض في الأشياء وفي الظواهر بل وبخاصة في النفس البشرية . من هنا لم تكن حكمة المتنبي مجرد ادراك لحكمة الحياة ، بل هي ادراك لجوهر التناقض في الحياة . وهنا تتضح العلاقة فيما بين الأشياء ، وتبتدى حركة الأشياء ، ويتجلى الصراع بين الأشياء بل وما يسمى بوحدة الازداد . ليس هو القائل : ويضدها تتميز الأشياء ؟ ولندع المتنبي يتحدث بنفسه فهو اصبح وأبلغ .

يقول المتنبي وقوله غزل :

ناديته فدنا ادنيته فنادى جيشه فنبأ قبلته فنادى



ويسمن عن برد خشيت أذيه من حر أنفاسي فكتت الذائبا

وأنى لمنوع المقاتل في الوغى * * *
وان كنت مجذول المقاتل في الحب
ومن خلقت منك بين جفونه أصاب الحدود السهل في الموتى الصعب

ان القتل مزرجا بدموعه * * *
مثل القتل مزرجا بدمائه

إذا غدرت حسناء وفدت بعهدا فمن عهدا إلا يدوم لها عهد
ويقول في مجال الرثاء :

الحزن يثقل والتجمل يردع * * *
وينطلق المتنبي في مجال المديح والهجاء ، عنده مدح كافورا قال مثلا :

أما الجلد ملبس وإبيضاض النفس خير من إبيضاض القباء •
وعندهما هجاء قال :

فما كان ذلك محال له * * *
ولكنه كان هجو السورى
وقال أيضا :

صار الخصي أمام الأبقين بها فالحر مستعبد والعبد معبود
ويقول في مدح سيف الدولة :

يقولون تأثير الكواكب في السورى * * *
فما باله تأثيره في الكواكب

ويقول فيه وفي غيره من المعجحين :

فأنفدت من عيشهن البقاء وأبقيت مما ملكت النفسودا
كانك بالقر تبغى الفنى وبالموت في الحرب تبغى الخلودا.

ومن بعدهم فخر ومن قربه غنى * * *
ومن عرضه حر ومن ماله عبد

لنا ملك لا يطعم النجوم همه * * *
مات لحى أو حياة لميت
طوال قنا تطاعنها قصار وقطرك في ندى ووغى بحار

نعم على نعم الزمان يصيبها * * *
فأليل حين قدمت فيها أبيض
نعم على النعم التي لا تجسد والصبح منذ رحلت عنها أسود

متفرق الطمعين مجتمع القوى * * *
فكأنه السراء والضراء
فغدوت وأسبك فيك غير مشارك والناس فيها في يدك سواء
ولجبت حتى كحت تبخل حائلًا وللمنتهى ومن السرور بكاء

وعندما يتحدث المثنى عن نفسه ويقارن نفسه بخصومه يقول :

ودهر ناسبه نفس صغار وان كانت لهم جثث ضخم
وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام

* * *

واذا انتك مذمتى من ناقص نهى الشهادة لى باتى كامل

* * *

وما ليل باطلول من نهيار يظل يلحظ حساى مشوبا
وما موت بانفس من حياة ارى لهم معى فيهما نصيبا
حتى متى ازددت من بعد التناهى فقد وقع انتقامى فى ازديادى
وابعد بعدنا بعد التسدانى وقرب قربنا قرب البعدا

* * *

فلا تغمررك السنة موال تغلبن اثنتسدة اعادى
وان الماء يجرى من جساد وان النار تخرج من زناد
وفى النهاية تفرج الحكمة من يه كاشفة عن الناقض الكامن فى
الحياة نفسها .

الا لا ارى الاحداث مدها ولاها فما بطشها جهلا ولا كنها حما

* * *

ومن نكد الدنيا على الحر ان يرى سدوا له ما من صداقة بد

* * *

اذا انت اكرمت الكريم ملكته وان انت اكرمت اللئيم تبردا
ووضع الندى فى موضع السيف بالعلأ مضر كوضع السيف فى موضع الندى

* * *

وما ناضى الشسباب بمسترد ولا يوم يمر بمسقى

* * *

وغاية المضرط فى سله كفاية المضرط فى حربه
ومن العداوة ما ينالك نفعه ومن الصداقة ما يضر ويؤلم

* * *

ومن صعب الدنيا طويلا تغلبت على عينه حتى يرى صدقها كذبا

* * *

وقد غارق الناس الاحبة قبلنا واعيا دواء المنوت كل طبيب
سبقنا الى الدنيا فلو ماشى أهلها منعنا بها من جينة وذهوب
تلكها الآتى تلك سالك وفارقها الماضى فراق سليل

* * *

اى كننا ينفى الحياة لنفسه حريص عليها مستهبا بها صبا
نحب الجبان النفس أورده التقى وحب الشجاع النفس أورده الحريا
ويطلب الرزقان والفصل واحد الى أن يرى أحسان هذا لذا ذنبا

* * *

وما نفى احد منهما لباته ولا انتفى ارب الا الى ارب

هكذا تدفقت الحكمة في شعر أبي الطيب المتنبى تسجيلا لتجربة انسانية حاملة استطاعت ان تدرك منطق الاشياء . فلقد أدركت حقيقة التناقض والصراع في الكون . والتناقضات هي جوهر الجدلية . والجدلية نوع من المنطق ، ومع ان الجدلية تكشف على محكوم تاريخيا بنشأة الرأسمالية ، إلا أنه منذ أقدم العصور والانسان يلاحظ الخصائص المتعارضة والقوى المتعارضة والاتجاهات المتعارضة في العالم . بل ويلاحظ ان الازداد لا توجد فقط جنباً الى جنب وانما توجد أيضاً مرتبطة بعضها ببعض بحيث قد تشكل هي الظاهرة الواحدة او تشكل على الأقل جوانب مختلفة من الظاهرة . ويدرك تلك الحقائق تبين الانسان من قديم مصاليم الخير والشر في الظواهر . وبالتالي أدرك الانسان في النهاية أن العقل البشري اذ يصلح للكشف عن الحقيقة ويقدر على التوصل اليها فانه في النهاية لا يتوصل الى هذه الحقيقة الا بشكل جزئي وتقريبي ونمبي . ويظل كتاب الكون مفتوحاً امام اجتهاد البشر . لا يفلق أبداً ولا ينتهي أبداً .

ولقد اتخذت الجدلية اشكالا على مدى التاريخ . في البداية تبلت الجدلية في الفلسفة اليونانية القديمة فقد كان فلاسفة اليونان جدليين بطبيعتهم يدركون من الواقع منطق الخير والحركة والصراع والترايط في الاشياء وفيما بينها . وكان للجدلية مواد جديد على يدى الفلسفة الألمانية التقليدية التى انتهت بهيجل . وكان على ماركس وانجلز ان يقوموا بالجمع بين الجدلية والمادية جماً ثوريا في خطوة اخيرة من تطور الجدلية .

وكما ان الحبة نحتوى على الشجرة في باطنها ، جاءت الفلسفة اليونانية في صيغها المختلفة وقد احتوت بصورة جنينية او بدائية على جميع التطورات الفلسفية التى تبلورت فيما بعد . كان أبو الطيب المتنبى جدلياً بطبيعته ، أعنى جدلياً بدائياً وعلى مثال اليونانيين جدلياً تلقائياً بفضل ملاحظة ظواهر الطبيعة والمجتمع والتعمق في فهم الكون . فمن المصروف أن قوائم الجدلية قد صيغت لأول مرة فقط في القرن الماضي بمعرفة الفيلسوف الألماني هيجل . أما قبله فقد اهتمدى الحسكاه من واقع ممارستهم الى التنوع العظيم والفنى الفائق في المالم المتطور وتوصلوا من ثم الى الفهم الصحيح للتناقضات .

من هنا أرى فضلاً عظيمياً للمتنبى شاعر العرب العظيم . ولقد أردت بهذه الكلمة القصيرة ان اذكر له هذا الفضل عسى أن يتفرغ لاستقصائه وتحليله وتقييمه من هم أهل لخلق من أرباب العلم والأدب .

خمس صعوبات في قول الحقيقة

برتولد بريشت

ترجمة : منحة البطراوي

على من يعتزم اليوم خوض الصراع ضد الافتراء والجهل ، لكي يكتب الحقيقة كاملة أن يتغلب على خمس صعوبات على الأقل : أن تكون لديه الشجاعة ليعتد الحقيقة وهي في كل مكان مخبوءة ، وأن يتمتع بالذكاء لاستكشافها وهي في كل مكان مستترة ، وأن يملك من تحويلها الى سلاح طبع ، وقدرا لا بأس به من الفطنة في اختيار هؤلاء الذين تصبح الحقيقة بين أيديهم ذات فاعلية ، وقدرا من الحيلة لنشرها بينهم ، وهذه الصعوبات تكبر بخاصة أمام من يكتبون في ظل الفاشية ، لكنها تواجه أيضا من طردوا من بلادهم أو هربوا ، بل حتى من يكتبون في بلاد تتمتع بالحرية البرجوازية .

١ - الشجاعة في كتابة الحقيقة :

قد يبدو من البديهي أن كل كاتب إنما يقول الحقيقة ، بمعنى أن ينبغي عليه ألا يتستر عليها ، ولا يكتبها ولا يكتب شيئا زائفا . فعلا ينبغي له أن يخضع للأقوياء ولا أن يخدع الضعفاء ، ولكن من الصعب للغاية بالطبع ألا تخضع للأقوياء ، ومفيد جدا أن تخدع الضعفاء ، لأن انارتك لحق الملاك تعني تخليك من الملكية ، وامتناعك عن تقاضي أجر عن عمل أدبيته يعني الامتناع عن العمل ذاته ، وكثيرا ما يعني رفض المجد الذي يصنعه لك الأقوياء رفض أي نوع من المجد . . وكل هذا يتطلب الشجاعة . وعادة تكون عصور الفجر القديم هي العصور التي تطرح فيها - كثيرا - قضايا العظبة والمثل العليا . والحديث في عصور كهذه عن أشياء وضعية متدنية ، مثل ماكل العمال وسكنهم ، وفي وقت تتعالى فيه الميحات من روح الفصحى باعتبارها الغضبية الأولى ، يتطلب قدرا هائلا من الشجاعة . وفي الوقت الذي يروى فيه ظمأ الفلاحين بالعبارات المعسولة ، وتغطي صدورهم بالنياشين ، ينبغي أن تتحلى بالشجاعة حتى تستطيع أن تتحدث عن الأعداء والساد والتقاوي الرخيصة والآلات الزراعية التي تخفف من عبء عملهم الذي طالما كان

موضع التكريم . وحين تصرخ كل موجات الأثير مرندة أن رجلا دون مصرفة
أو ثقافة أفضل من رجل عالم ، يجب أن تكون لدينا الشجاعة لنسأل :
أفضل من ؟ وحين يتحدثون عن أجناس راقية وأجناس منحطة فانك تحتاج
الى الشجاعة كى تتساءل هل جاء كل هذا الجوع والجهل بالصدفة ؟

الا تنفج الحروب تشوهات رهيبه ؟ وأنت تحتاج الى نفس التسحر من
الشجاعة لتقول الحقيقة عن نفسك عندما تكون مهزوما ، فهناك كثيرون —
تحت وطأة الاضطهاد — يفقدون القدرة على الاعتراف بأخطائهم ، فاضطهادهم
يبدو لهم على أنه الشر المطلق ، فالمضطهدون أشرار لأنهم يضطهدونهم ،
أما المضطهدون (بفتح الدال) فانما اضطهدوا لطبيعتهم ، غير أن هذه الطبيعة
التي تعرضت للضرب والتهر وأخضعت حتى انتهت الى العجز كانت أذن
طبيعة ضعيفة ، طبيعة رخوة لا يمكن الاعتماد عليها ، طبيعة سيئة .

والحق أن ما من شيء يدعونا الى أن نتقبل أن تكون الطبيعة ضعفا ،
مثلا نتقبل أن يكون المطر رطبا ، ويجب أن تكون لدينا الشجاعة كى
نقول أن الطيبين لم يهزموا لأنهم طيبون وانما لأنهم ضعفاء .

أن علينا بالتأكيد أن نقول الحقيقة ، انما الحقيقة فى صراعها ضد
الكذب ، ولا ينبغي لنسا أن نجعل منها شيئا عاما مبهما متساويا ملتبس المعنى ،
فهذه العمومية البهيمية المتسامية الملتبسة المعنى هى الكذب بعينه ، وحين
نقول أن شخصا ما قد قال الحقيقة فقد يعنى ذلك أن البعض ، أو كثيرين ،
أو حتى شخصا واحدا ، قد بدؤا يقولون عموميات غامضة أو أكاذيب صريحة .
أما الذى قال الحقيقة فهذا يعنى أنه قال شيئا عمليا ملموسا لا يقبل الجدل ،
قال ما ينبغي له أن يقول .

وليس من الشجاعة أن نقبلكى بمبارات محببة على هذا العالم الشرير
الذى تنتصر فيه الوضاعة ، حيث لا يزال يسمح لنا بذلك . فكثيرون يتباهون
بالشجاعة وكأنما هناك مدافع مصوبة اليهم ، مع انها فقط نظارات مسرح .

انهم يطلقون تصريحاتهم العامة فى عالم يحبب المسالمين ، ويطلبون
بعدالة شاملة لم يصنعوا أبدا شيئا من أجلها ، وبالحرية الشاملة فى أن
يحصلوا على نصيبهم من كمكة طالما تقاسموها ، وهم لا يعترفون بأية
حقيقة الا اذا كانت ذات جرس حسن ، أما اذا كانت الحقيقة تتكلف من وقائع
وأرقام ومعطيات جافة عارية ، وإذا كان استكشافها يتطلب جهدا ودراسة ،
لا يعترفون بها لأنها لم تعد تثير فيهم الحباسة اياها . وليس لهؤلاء من
صفات الكتاب الذين يقولون الحقيقة سوى الحركات والمظهر الخارجى ،
والمسألة مع هؤلاء هو أنهم لا يعرفون الحقيقة .

لما كان من الصعب أن تكتب الحقيقة وهي مخنوقة في كل مكان ، فإن كتابة الحقيقة أو عدم كتابتها تبدو لأغلب الناس مسألة أخلاقية . فهم يعتقدون أن الشجاعة تكفي لذلك وينسون الصعوبة الثانية وهي أن عليهم أن يجدوا الحقيقة ، كلا . . ليس صحيحا بأى حال أن من السهل اكتشاف الحقيقة ، فليس من السهل أصلا في المقام الأول أن نحدد أية حقيقة تستحق أن يقال . وفى وقتنا هذا على سبيل المثال نفوس كل الدول الكبرى المهدنة الواحدة تلو الأخرى في البربرية ، فضلا عن هذا فكلنا نعرف أن الحرب الداخلية التى تدور بأكثر الوسائل بشاعة يمكن كل يوم أن تتحول إلى حرب خارجية لن نترك هذا الجزء من عالمنا الا كومة انقاض . تلك بلا شك حقيقة ، غير أن هناك كثيرا من الحقائق الأخرى ، فليس مما يناقض الحقيقة مثلا أن نقول أن المقاعد أشياء تصنع للجلوس أو أن المطر يهطل من أعلى إلى أسفل ، وكثير من الكتاب يقولون حقائق من هذا النوع ، وهم يذكروننا بالرسامين الذين يغطون جدران سفينة توشك على الغرق بلوحات من الطبيعة الصالحة . ان الصعوبة الأولى التى اشرنا إليها ليست قائمة بالنسبة لهمس وهي لا تؤثر ضلالتهم ، أنهم يلطخون لوحاتهم دون أن يتركوا الأتقياء يعكرون صفوهم ، لكنهم أيضا لا يدعون صرخات الضحايا تعكر صفوهم ويولد فيهم عبث مسللهم تشاؤما « عبيقا » يقدرون له الثمن الملائم ، ويمكن للآخرين بالأحرى أن يشعروا به حين يرون هؤلاء السادة والطريقة التى يبيعون بها مشاعرهم . ونستطيع بسهولة أن نرى أن حقائقهم هى من نفس طراز تلك الحقائق عن المقاعد والمطر ، ولكنها غالباً ما يكون لها رنين مختلف وكأنها حقائق عن أشياء هامة ، ذلك أن من صفات الخلق الفنى أن يضفى أهمية على ما يتحدث عنه من أشياء . وينبغى هنا أن ننظر عن كتب كى ندرك أنهم لا يقولون شيئا آخر غير « المقعد هو المقعد » و « أن أحدا لا يستطيع شيئا أمام حقيقة أن المطر يهطل من أعلى إلى أسفل » . ان هؤلاء الناس لا يجدون الحقيقة التى تستحق أن يقال . وثمة آخرون يشغلون أنفسهم حقا بالمهام الأكثر الحاحا أنهم يخشون الاتقياء ولا يخشون الفقر . غير أنهم مع ذلك لا يعثرون على الحقيقة ، ذلك لأنهم يفتقرون إلى المعرفة . أنهم مملؤن بالخرافات العتيقة والتحيزات الموقرة التى كثيرا ما أضفى عليها قدم الزمن مظهرا جيلا ، فالصالح فى نظرهم غاية فى التعقيد وهم لا يعرفون الوثائق ولا يدركون الروابط بين هذه الوثائق فلا يمكن أن تكون مستقيما بل لابد من المعصرة التى يمكن أن تكتسب ومن المناهج التى يمكن تعلمها . وفى هذا الزمن الملىء بالتعقيدات والاضطرابات يحتاج الكتاب أن يعرفوا المسادية الجدلية والاقتصاد والتاريخ ويمكن أن تكتسب هذه المعصرة من الكتب ومن التدريب العملى بقليل من الاجتهاد . وثمة حقائق كثيرة يمكن أن تكتشف بطريقة أبسط أذ أن أجزاء

من الحقيقة أو معطيات يمكن أن تعود الى اكتشافها وحين تتوفر للمرء إرادة البحث فإن الأفضل أن يكون لديه منهج لكن من الممكن أن نعثر على الحقيقة دون منهج وحتى دون بحث . بيد أننا اذا انطلقنا هكذا بطريقة عشوائية فإننا لن نستطيع أن نصل الى تصوير الحقيقة على نحو يمكن للناس على أساسه أن يعرفوا كيف يتصرفون ، أولئك الذين لا يسجلون سوى وقائع صغرة ليس في مقدورهم أن يطوعوا أشياء هذا الصالم ، غير أن هذا بالتحديد وليس شيئاً آخر هو جدوى الحقيقة . أن هؤلاء الناس ليسوا على مستوى متطلبات الحقيقة .

لماذا وجد من هو مستعد لكتابة الحقيقة وقادر على معرفتها فإن ثلاث صمويات مازالت في انتظاره .

٢ — فن جعل الحقيقة سلاماً طيباً :

وإذا كان لابد من قول الحقيقة ، فذلك بسبب ما يترتب على هذا القول من آثار على السلوك في الحياة . وكمثال لحقيقة لا يمكن من خلالها أن نستخلص أى أثر أو نتيجة ، أو حتى مجرد نتائج خاطئة :

لنأخذ تلك الفكرة واسعة الانتشار التي تقول بأن النظام البربرى السائد في بعض البلاد هو وليد البربرية ، ووفقاً لهذا المفهوم فإن الفاشية تعتبر تدفقاً للبربرية التي انقضت على هذه البلاد مثل عنف احدى قوى الطبيعة .

ووفقاً لهذا المفهوم ، فإن الفاشية يمكن أن تكون طريقاً ثالثاً ، طريقاً جديداً بين الرأسمالية والاشتراكية أو تتجاوز هذه وتلك ، وعلى ذلك فالحركة الاشتراكية بل والرأسمالية أن يستبروا في الوجود دون الفاشية ، وعلجراً . ومن البديهي أن هذه هي الدعوى الفاشية ، وهي وقبولها استسلام لها ، لأن الفاشية مرحلة تاريخية دخلتها الرأسمالية ، أي إنها شيء جديد وقديم في نفس الوقت ، ففي البلاد الفاشية لا توجد الرأسمالية الا كفاشية ، ولا يمكن محاربة الفاشية الا باعتبارها الشكل الاقوى سفاهة والاشد وقاحة والأخطر قبحاً والأكثر كذباً للرأسمالية .

ومن هنا ، فكيف نقول الحقيقة عن الفاشية التي نعلن انفسنا خصماً لها اذا لم نرد أن نقول شيئاً ضد الرأسمالية التي نتجها ؟ وكيف يمكن لحقيقة كهذه أن تكتسب مخلولاً عملياً ؟ ان أولئك الذين يقفون ضد الفاشية دون أن يكونوا ضد الرأسمالية ، والذين يتكلمون على البربرية الناشئة من البربرية ، أشبه بهم يريدون أن يلكوا نصيبهم من شواء العجل لكنهم لا يريدون فسخ

العجل . انهم يرغبون في اكل العجل ولكنهم لا يريدون أن يروا حماه . يكليهم — حتى تهدأ نفوسهم — أن يغسل الجزار يديه قبل أن يقدم اللحم ، فهم ليسوا ضد علاقات الملكية التي تولد البربرية ، انهم — فقط — ضد البربرية ، وهم يرمعون أصواتهم ضد البربرية في بلاد تسودها نفس علاقات الملكية ، لكن الجزارين فيها يفضلون ايديهم قبل أن يقدموا اللحم .

ان الاعتراض على الاجراءات البربرية بصوت عال يمكن أن يبهزنا مؤقتا ، طالما أن الذين يسمعونكم يتصورون أن هذه الاجراءات لا يمكن لها أن تحدث في بلادهم ، مازالت بعض البلاد تستطيع المحافظة على علاقات الملكية بوسائل أقل عنفا . فالديمقراطية مازالت تؤدي لهم الخدمات التي من أجلها وجب على الآخرين أن يلجؤا الى العنف ، أعني : ضمان الملكية الخاصة لوسائل الانتاج . فاحتكار المصانع والمناجم والعقارات يولد في كل مكان نظام بربريا ، لكنه يبدو غير واضح تماما . ولا تصبح البربرية واضحة الا حينها يصبح من غير الممكن حماية الاحتكار الا بالدكتاتورية المسافرة .

فبعض الدول التي ليست بعد بحاجة الى أن تتخلى — بسبب عنف الاحتكارات — عن الضمانات الشكلية للدولة الليبرالية ولا عن بعض المباح كالفن والادب والفلسفة . تولى أئنا صاغية لللاجئين الذين يقيمون ببلادهم الأصلية بالتخلي عن تلك المباح لانها ستستفيد من ذلك في الحروب المقبلة .

انستطيع حقا أن نقول انها حقيقة تلك التي تدعونا الى أن نطالب — بصوت مرتفع — بمعركة لا تهدأ ضد ألمانيا ، لانها هي « المهد الحقيقى للشر في عصرنا ، وشریان جهنم ، وموطن المسيح الدجال » (١) ؟

أو بالأحرى لنقل أننا هنا أمام أناس أغبياء ماجزين ضارين ، لأن خلاصة هذه الطنطنة هي أن البلد المعنى يجب أن يبحى من على الخريطة . البلد كله بكل سكانه ، ذلك أن الضافات السالبة حين تقتل لا تفرق بين الأبرياء والمخبيين .

ان الرجل السطحى الذى لا يعرف الحقيقة يعبر عن نفسه بمبارات فحمة ، عامة ، وبهيمية ، يتحدث ، ويثرثر عن الإنسان « جيما » ويتبلى شاكيا الشر « كله » ، وفى أفضل الأحوال فإن قارئه لا يعرف أبدا ماذا ينبغى عليه أن يفعل . عليه أن يقرر ألا يكون المساكيا ؟ هل سيختفى الجحيم إذا كان هو على الأمل مستقيما ؟ والحديث عن البربرية التي تأتي من البربرية هو حديث من نفس النوع ، فإذا كانت البربرية تنشا عن البربرية فانها تكف عن الوجود مع الأخلاق التي تنشا عن الثقافة والتعليم .

(١) يشير برشت الى مهاجرين من أيتال توماس مان .

وهذا كله يقال في عبارات باللغة العمومية ، وليس من أجل استخلاص النتائج التي يمكن أن نستنتجها منه للعمل ، انه في الأساس حديث ليس موجها الى أحد . ومثل هذه الاعتبارات لا تكشف الا عن بضع حلقات في سلسلة الاسباب ولا تعرض الا بعض القوى المحركة كقوى لا يمكن التحكم فيها أو السيطرة عليها ، ومثل هذه الاعتبارات تنطوي على غموض كبير ، يخفى القوى التي تنطلق منها الكوارث ، ويكفى قليل من الضوء حتى يظهر أمامنا أناس هم سبب الكوارث ! لأننا نعيش في زمن أصبح فيه قدر الإنسان هو الإنسان ذاته .

ان الفاشية ليست كارثة طبيعية يمكن أن نذهبها انطلاقا من « طبيعة » أخرى ، « الطبيعة » الإنسانية ، وان كانت هناك أوصاف للكوارث الطبيعية جديرة بالإنسان لأنها تخاطب فيه فضائله الفضالية .

نقد رأينا في كثير من المجلات الأمريكية بعد الزلزال الذي دمر يوكوهايا صورا للانقاض وتحت الصور تعليقات يقول « Steel Stood » « تماسك الصلب » ، والواقع انه بينما لم نر للوهلة الاولى الا انقاضا ، ماننا نكتشف بعد أن يبيننا هذا التطبيق ، أن بعض الممارات الكبرى قد ظلت واقفة ، ولا شك أن من بين كل الأوصاف التي يمكن أن نقسمها لزلزال ما ، هي أوصاف مهندس المباني فلها أهمية بالغة لأنها تأخذ في اعتبارها انزلاق الأرض وعنف الهزات والحرارة المتبقية ... الخ . مما يتيح لنا فرصة تصور مجان تقاوم الزلزال .

وحين نريد أن نصور الفاشية والحرب ، هاتين الكارثتين الكبيرتين — وهما ليستا كارثتين طبيعيتين — فينبغي أن نجلو حقيقة يمكن أن نصنع بهما شيئا .

ينبغي أن نبين أنها الكارثتان اللتان يحتفظ بهما ملاك وسائل الانتاج للجماهير الهائلة ممن يعملون دون أن يمتلكوا وسائل انتاج لهم . اذا أراد المرء ان يكتب حقيقة فعالة عن وضع سوء فينبغي أن يكتبها بحيث يمكن ادراك أسبابها وادراك امكانية تجنبها ، ماذا ما ظهرت تلك الاسباب على أنها ممكنة التجنب ، فان الأوضاع السيئة يمكن محاربتها .

٤ — الفظة في اختيار هؤلاء الذين تصبح الحقيقة فمسألة بين ايديهم :

ان الاستخدامات الموروثة في الانجاسر بها هو مكتوب في مسوق الإنكار والتصورات الوصفية ابعدت عن الكاتب أي اهتمام بها يحدث لكتاباته ، واعلمته الانطباع بأن الوسيط ، سواء كان زيونا أو تاجرا ، سيقوم بتوصيلها الى جميع الناس .

فقد كان يعتقد هكذا : أتحدث ويسمعني من يريد سماعي ، والواقع أنه تحدث ، ولم يسمعه الا اولئك القادرين على الدفـع ، وما كان يقوله لم يكن مسموعا من الجميع ، وهؤلاء الذين كانوا يسمعون ، لم تكن لديهم الرغبة في سماع كل ما قاله . انها مسألة قيل عنها الكثير ، ولكن ليس بعد بالقدر الكافي ، وسأكتفي بالإشارة الى ان « الكتابة لطلق » أصبحت تعني « الكتابة » فقط . ! في حين انه لا يمكن كتابة الحقيقة هكذا لا أكثر ، بل يجب قطعاً كتابتها لطلق معين ، ملق يمكنه ان يفعل بها شيئاً فيها بعد ، ان معرفة الحقيقة هي عملية مشتركة بين الكتاب والقراء ، ولكي نقول أشياء جيدة يجب ان نسمع جيداً وان نسمع أيضاً أشياء جيدة . فمن الواجب ان توزن الحقيقة وتحسب بواسطة قائلها ، وعلى سامعها أيضاً ان يزنها ، ومن المهم للفـاية — بالنسبة لنا نحن الكتاب — ان نعرف ان نقولها ومن قالها لنا .

علينا ان نذكر حقيقة الوضع السيء لأولئك الذين هم أكثر معاناة ، ومنهم ينبغي ان نعرفه .. وينبغي لنا الا نتوجه فحسب الى من يبتغون رأياً معيناً ، وانما أيضاً لأولئك الذين من صالحهم ان يكون لهم هذا الرأي بسبب وضعهم .. ثم ان هــوركم لا يكف عن التحول ! فحتي مع الجـالدين نستطيع ان نتحدث اذا لم يعودوا يتقاضون مكافأة سخية على كل عملية شئق ، او اذا غدت المهنة أخطر مما يجب .. لقد كان فلاحو بافاريا ضد كل انتفاضة جماعية ، ولكن حين طالت الحرب أكثر مما يجب ، وحين عاد الأسباب الى ديارهم فلم يجدوا مكاناً في المزارع ، حينئذ امكن كسبهم الى صفوف الثورة .

انه لفي غاية الأهمية بالنسبة للكتاب ان يجدوا اللهجة المناسبة للتعبير عن الحقيقة ، فاللهجة التي تسميها عادة ما تكون معسولة ، نالحة ، كما لو ان كاتبها لا يريدون الاساءة الى ذبابة . ان سماع مثل هذه النبرات ونحن في البؤس يجعلنا أكثر بؤساً . انها نبرة أشخاص ليسوا — دون شك — أعداء لنا ولكنهم بالتأكيد ليسوا رفاق نضال .

ان للحقيقة مناضلة ، مقاومة ، وهي لاتقاوم الكذب فقط ولكنها أيضاً تقاوم بعض الرجال الذين ينشرونه ..

٥ - الحيلة في نشر الحقيقة بين الجوع :

كثيرون هم الفخوريون بشجاعتهم في قول الحقيقة . سعداء بكتشافها ، وربما مرهقين من العناء الذين يخلوه لوضعها في شكل طبع ، منتظرين في تلحف ان يأخذها هؤلاء الذين دامعوا عن مصالحهم ، فهم لا يعتبرون من

الضروري استخدام حيل خاصة لنشرها ، وهكذا يضيعون — في أحيان كثيرة — ثمرة عملهم ، نفى جميع العصور استخدمت الحيلة لنشر الحقيقة عندما كانت مخوفة أو مخفية .

لقد حرف كونفوشيوس تنويرا وطنيا قديما إذ اكتفى بأن يبدل الكلمات فالجيلة التي تقول : « لقد تسبب الحياكم الإقطاعي لمدينة « كون » في موت الفيلسوف » وان « لانه كان قد قال كذا وكذا ... » ، استبدل تعبيرا « تسبب في موت » بكلمة « اغتال » وإذا قيل ان الطاغية ملان راح ضحية اعتداء ، وضع هو : « كان قد أعظم .. » ، ان هذا الذي فعله كونفوشيوس قد فتح الطريق نحو رؤية جديدة للتاريخ .

وفي عصرنا هذا ، فائنا حين نستعمل كلمة « المكان » بدلا من كلمة « الشعب » و « الملكية الزراعية » بدلا من « الأرض » نكون قد سحبتنا تأييدنا عن كثير من الأكاذيب ، هكذا ننزع من على الكلمات هالاتها الصوفية الخادعة ، الفاشية . فكلمة شعب تتضمن وحدة معينة ، وتذكر بمصالح مشتركة ، وعلى هذا فلا يجب أن توظف هذه الكلمة الا في حالة تناول موضوع عن شعوب متعددة لأن هذه هي الحالة الأمثل التي فيها يمكن لأية مصالح مشتركة أن تدرك ، فمساكن إقليم ما ، لهم مصالح متنوعة ، بل وحتى متناقضة ، وتعتبر هذه حقيقة — دائما — مخوفة ، كذلك فان الحديث عن الأرض ، واعطاء صورة عن الحقول تخاطب النظر من خلال اللون ، والشم من خلال رائحة الأرض ، نوع من المساهمة في تأييد أكاذيب قوى النفوذ ، لأن المسألة ليست خصوبة الأرض ولا الحب الذي يكته الإنسان لها ولا الحماسة للعمل ، ولكنها — أساسا — ثمن القمح وأجور العمل . فالذين ينتفعون من الأرض ، ليسوا هم الذين يحصدون القمح ، وأريج الحقول مجهول في البورصة ، فالبورصة تفضل روائع أخرى .

ان كلمة « الملكية الزراعية » هي الكلمة الصائبة لأنها لا توهم ، فبدلا من كلمة « نظام » هنا ، حيث يسود الظلم يجب أن نقول « الخضوع » . إذ يمكن أن يكون هناك انضباط دون اضطهاد . فللكلمة هنا كرامة أكثر مما لكلمة « الخضوع » . وبدلا من « الشرف » تفضل « الكرامة الإنسانية » حيث لا يمكن إسقاط الإنسان بهذه السهولة من الاعتبار . فنحن نعرف أن أي وغد يسمح لنفسه بأن يدافع عن شرف شعب ! وان المتخمين يوزعون الشرف بالفراط على من يطعمونهم بينما هم أنفسهم يتضورون جوعا . وحتى اليوم يمكن استخدام حيلة كونفوشيوس ، فقد استبدل أحساها مبررة عن أحداث التاريخ القومي بأخرى غير مبررة . كذلك وصف توماس مور الإنجليزي في كتابه « يوطوبيا » بلدا تسوده أوضاع عادلة ، يختلف عن البلد الذي كان يعيش فيه . وان شلجه تماما مع بعض الاختلافات الطفيفة .

أراد لينين ، حين كان البوليس القيصرى يلاحته ، أن يصف احتكار البرجوازية الروسية واضطهادها في جزيرة سخالين . فوضع « كوريا » بدلا من سخالين و « اليابان » بدلا من روسيا . فذكرت أساليب البرجوازية اليابانية جميع القراء بظك التي انتهجتها البرجوازية الروسية في سخالين ولم يمنع النص لأن اليابان كانت على عداء مع روسيا آنذاك . وهكذا ، فالكثير الذي لا يمكن قوله عن المانيا في المانيا ، يمكن قوله في النمسا . فثمة كثير من الحيل لخداع الدولة المرتابة .

لقد حارب فولتر اعتقاد الكنيسة في المعجزات بتصيدة غزلية عن عذراء أورليانز . فوصف المعجزات التي قامت بها جان دارك — غالبا — حتى تظل عذراء وسط الجيش والبلاط والرهبان . واستطاع — باستخدام الأسلوب الأنيق لوصف اثنتين العشق في حياة العطاء المترفة والمأجنة ، أن يجعلهم يتخلون — بطريقة خفية — عن عقيدة كانت تتيح لهم وسائل هذه الحياة المنحلة . وهكذا وفر لنفسه امكانية أفضل لتوصيل أعماله بطرق غير مشروعة الى متلقيها الطبيعيين . ومن القراء عظماء سهلوا أو على الأقل تساهلوا في نشرها . وهكذا تخلوا عن الشرطة التي كانت تحمي شهواتهم . أما لوكريس العظيم ، فقد أكد بصراحة أنه اعتد على جبال اشعاره لنشر الاتحاد الإبيقوري .

وبالفعل ، فان مستوى ادبيا راقيا يمكن ان يستخدم كغطاء لحماية فكرة ما . وان كان يولد ايضا الشكوك في كثير من الاحيان . ومن هنا يوصى بالهبوط عمدا بمستواء . وهذا ينطبق مثلا على الشكل المحتصر للرواية البوليسية حين يدس — بطريقة خفية في بعض المواضع — أوصافا للأمراض الاجتماعية . ومثل هذه الأوصاف تكفي لتبرير مشروعية وجود الرواية البوليسية .

ولاعتبارات أقل من هذه بكثير ، هبط شكسبير العظيم بهذا المستوى عندما جعل — عن قصد — والددة كوريولان تتحدث بطريقة باهتة في المشهد الذي تذهب فيه للقاء ابنتها الزاحف بجيشه ضد بلده الذي ولد فيه ، كان شكسبير يريد ألا يسدل كوريولان خطئه لأسباب مقبولة أو بفعل مشاعر عميقة ، ولكن بسبب كل ما كان يعيده الى سلوكيات شبابه . وعند شكسبير ، نجد أيضا نموذجاً لحقيقة اشاعتها الحيلة : مربية مارك انطونيو أمام جثة قيصر . إذ لا يبل من تكرار أن قاتل قيصر — بروتوس — كان رجلاً ماضلاً ، ولكن في نفس الوقت يصصف الإغتيال . فوصف هذا الفصل أكثر إثارة من وصف فاعله ؛ وهكذا يترك الخطيب الأحداث تنفجر له ، فهو يمنحها فصاحة أكبر من فصاحته ومنذ أربعة آلاف عام استخدم شاعر

مصرى منها مماثلا . ففى هذه الفترة كان ثمة مراعات طبقية هامة ،
فالطبقة التى كانت مسيطرة آنذاك كانت تدافع عن نفسها بشدة
ضد عدوها الكبير وهو القسم المستعبد من المواطنين نرى فى
القصيدة حكما يظهر فى بلاط فرعون ويدعو الى النضال ضد
اعداء الداخل . ويصف بطولا ، وبطريقة اخاذة ، الفوضى الناتجة
عن انتفاضة الطبقات الدنيا . خلاى :

اذن : فالعويل يكسو العطاء والبهجة تكسو البسطاء . وكل معينة
تقول : فلنطرد الاقوياء من بيننا .

اذن : فقد فتحت حشرات الكلبة ، وازيلت القسائم ، وصار
الافئسان سادة .

اذن : لم يعد الانسان يعرف ابن السيد المحترم وصار ابن
السيدة ابنا للخادمة .

اذن : لقد ربط الاغنياء بالرحى ، وخرج الى النهار من لسم
يسر النور ابدا .

اذن : فقد كسر ابنوس خزائن القربان ، وبالفأس يقطع خشب
الصندل العجيب ، لتصنع منه الاسرة .

فلتروا : لقد انهيار القصر فى ساعة .

فلتروا : اصبح الفقراء اغنياء . فلتروا صار من لم يكن لديه خبز ،
يمتلك الان مستودعا وامتلات مخازنه خير اخذه من آخر .

فلتروا : يشعر الانسان بانه بخير اذ ياكل طعامه .

فلتروا : من لم يكن لديه قمح ، يمتلك الان مستودعات ، ومن
كان يعتمد على معونات القمح الموهوبة ، يوزع الان بنفسه .

فلتروا : من لم يكن لديه زوج من الثيران مقترنين ، يمتلك الان
قطمانا . ومن لم يكن يستطيع حيازة دابة ، يمتلك الان مواشى كثيرة .

فلتروا : من لم يكن يستطيع ان يبني لنفسه جبرة ، يمتلك الان
اربعة جدران .

فلتروا : يبحث المستشارون عن ملجأ فى حفر القبائل ، ومن
كان لا يستطيع ان يستريح على الجدران ، يملك الان سريرا .

فلتروا : من لم يكن يستطيع ان يبني مركبا لنفسه ، يمتلك الان
سفنا ، ويلقى المسالك بنظرة نحوها ، ولكنها لم تعد له .

فلتروا : من كان يمتلك ثيسابا يبغي الآن في خرق بالية ، من كان ينسج للآخرين يلبس الكتان الآن . وينسج الفنى ظماتا . ومن كان يطلب منه بقايا قرية يمتلك الا اقبية من الجمعة .

فلتروا : من لم يكن ينزوق موسيقا الهارب ، يمتلك الآن هاربا ، ومن لم يكن يغنى امامه ابدا يحتفل الآن بالموسيقا .

فلتروا : من كان ينام - فقرا - دون نساء ، يجد الآن سيداته ، ومن كانت تنظر الى نفسها في الماء ، تمتلك الآن مرآة .

فلتروا : يهيم اقوياء البلد دون عمل ، ولم يعد المظلماء يتلقون خبرا من أى شيء ، وأصبح المراسلون يبعثون الرسائل بانفسهم .

فلتروا : هؤلاء رجال خيسة أرسلهم سلاطنتهم ، يقولون : اصنعوا انتم الآن طريقكم ، أما نحن فنقد وصلنا (١) .

وأضح ان المعنى هنا يصف موسى يجب ان تظهر للظلمين كحالة مرغوبة للفصاية ، غير ان فهم الشاعرا يتأني بصعوبة . اذ بينما يسيدين بوضوح هذه الأوضاع الا انه لا يدينها جيدا .

اقترح جوناثان سويت في كتيب له ان يملح اولاد الفقراء ويطلبوا ويباعوا كاللحم ، حتى يزدهر البلد . اذ كان يقوم بحسابات دقيقة كانت تثبت إمكانية ادخار الكثير اذا لم نتردد في استخدام هذه الوسائل .

كان سويت يتحاقق ، فقد كان يبدو مدافعا بكثير من الفتيق والجديفة عن طريقة تفكير محددة - وان كانت طريقة كريمة بالنسبة له - في قضية اظهرت سخافته بوضوح لاي شخص . ان أى شخص كان يملكه ان يكون أكثر فطنة او على أية حال أكثر انسانية من سويت ، وخلصه من لم يكن حتى ذلك الحين تسادرا على تفحص الافكار من زاوية نتائجها ،

ان الدعاية للفكر ، في أى مجال كان ، تعد نافعة بالنسبة للظلمين . فدعاية كهذه تعتبر ضرورية للفصاية ، اذ يعتبر الفكر نشاطا دنيشا في انظمة الاحتكار . وما يعتبر دنيشا هو ذلك الذى يبيد المحصورين في أسفل السلم . ويعتبر أمرا دنيشا الاهتمام الدائم بمبدأ بسد الرمقي ، واحتكار الامجاد التى يلوح بها للذين يدامعون عن الوطن الذى يتركون فيه نهبا للجشوع ، وعدم الايمان بالزعيم عندما يسوقهم الى الهلاوة ، وعدم الرغبة فى العمل عندما لا يطعمهم القلائم به ، والتسرد على نعرض السلوك بطريقة مبينة ،

(١) قصيدة الحكيم الفيرغوني ترجمها د. سيد الهراوي و د. أمينة رشيد .

واللابالاة تجاه الأسرة عندما لا يفيد الاهتمام بها . الجسوى
 وتهمون بالتسهم ، والذين لا يمتلكون شيئاً يدافعون عن متهمين بالجن ،
 والمتشككون في مضطهدهم متهمون بالثبث في قوتهم ذاتها ، والمطالبون
 بلجر مقابل عملهم متهمون بالكسل وهم جرا . وفي ظل أنظمة
 كهذه ، يعتبر الفكر - عبثاً - شيئاً ذليلاً ، وإذا سمة سيئة .
 فلم يصد يدرس في أى مكان ، ومتى ظهر ، اضطهد . ولكن تظل هناك
 مجالات تمكننا من الإشارة الى النتائج الناجحة للفكر دون عواقب
 سيئة ، تلك ، المجالات التى تحتاج فيها الدينامية للفكر : مثلاً ، يمكن
 عرض نجاح الفكر فى التقنية والفن العسكرى . ان عملية التنظيم
 التى تسمح بابقاء مخزون الصوف لمدة طويلة وباختراع منسوجات
 صناعية ، تتطلب فكراً . فساد المسكولات ، اعداد الشباب للحرب ،
 كل ذلك يتطلب فكراً ، وهى مسألة من الممكن عرضها . ومن الممكن تحاشي
 الفناء على الحرب - بذكاء - وهو هدف طائش لهذا الفكر ، وهكذا
 فالفكر المنبثق عن مسألة تعد افضل الوسائل للقيام بالحرب ،
 يمكن ان يقودنا الى التساؤل عما اذا كان لهذه الحرب من معنى ،
 والى انطباقها على مسألة افضل الوسائل لتحاشي حرب عبثية .

بالطبع ، هذه مسألة من الصعب عرضها علناً . فهل يمكن
 استغلال الفكر المنتشر ، أى المطروح على نحو معين يجعله يؤثر
 على الاحداث ؟ نعم ، يمكن له ان يكون كذلك .

وحتى يظل الاضطهاد ممكناً فى عصر كمصرتنا ، وهو يستخدم
 لاستغلال اغلبيه المواطنين من قبل الاقلية يجب ان يكون هناك موقف
 أساسى من المواطنين ، يمتد الى كل مجالات الحياة . فالكشف
 جديد فى علم الاحياء ، كالكشف داروين مثلاً ، استتاع فجأة
 ان يمثل خطراً على الاستغلال ، غير ان الكنيسة ظلت - بمفردها -
 - منشغلة بأمورها ، والشرطة لم تكن قد استشعرت شيئاً قط .
 وفى السنوات الأخيرة ، انتهت أبحاث الكيمائيين الى نتائج فى مجال
 المنطن أصبحت خطيرة فيما يتصل بسلسلة كاملة من المسلمات التى
 كان الاستغلال يستند اليها . وبينما كان فيلسوف الدولة البروسى
 هيجل منشغلاً بأبحاث منطقية صعبة ، أعطى لماركس ولينين ،
 كلاسيكين الثورة ، مناهج فكرية ذات قيمة لا تقدر . ان تطور
 العلوم يتم بشكل محكم ، ولكن وفق ايقاع متفاوت ، والدولة
 ليست قادرة على ان تتابع كل شيء وان تراقبه . ففى امكان ابطال
 الحقيقة ان يختاروا لتسهم مواقع نفسانية بنهى عن الانظرار
 نسبياً . ما يهم قبل كل شيء ، هو ان ندرس فكراً صائباً ، أى

نكرا بفحص الأشياء ، والاحداث حتى يستخلص منها الجائبات المتغير لها والذي نستطيع تغييره .

ان الاتوياء يشعرون بنفور عنيف من التغييرات الكبيرة . انهم يفضلون ان يبقى الحال على ما هو عليه ، الف هام لو امكن . يا ليت القمر يظل في مكان ، يا ليت الشمس توقف دورانها ما كان اهد ليحجوع او يطلب الطعام . عندها اطلقوا النار بالبنادقية ، كان ينبغي ان تكون طلقتهم هي الاخيرة . ان رؤية الاشياء يبرز منها جانبها المتغير بخاصة تعتبر وسيلة جيدة لتشجيع المخطئين . وكذلك ، فكرة ان كل شيء وفي كل وضع تناقضا يعن عن نفسه وينمو هناك شيء ما يستخدم لمعارضة المنتصرين ، وهو الامر الذي يسمح بمقاومتهم . ويمكن ان نتدرب على رؤية العالم من خلال الجدلية ، او مذهب النحول الدائم للاشياء ، وتحليل الامور التي تنويع في لحظتها على الاتوياء . ويمكن استخدامها في علم الاحياء والكيمياء ، كما يمكن التدرب عليها في وصف مصائر أسرة ، دون اشارة الانتباه كثيرا .

نكرة ان كل شيء متعلق بالاشياء اخرى كثيرة هي نفسها في حالة تغيير مستمر ، فكرة خطيرة على الديكتاتوريات ، ويمكن لها ان تبرز في اشكال مختلفة ، دون ان تتيح للشرطة فرصة التدخل . ويمكن لوصف واف لكل الظروف ، ولكل الصليبات ، التي يقع فيها رجل يفتح ككتبا لببيع السجائر ، ان يثقل ضربة قاسية موجهة ضد الديكتاتورية . ومن ثم فان الحكومات التي تقود الجاهل نحو البؤس تعمل على ابعاد هذه الجاهل عن الربط بينها وبين البؤس . وكثيرا ما تتحدث هذه الحكومات عن القدر اذ هو ، وليس هي ، المسئول عن القحط . ومن يهتم بالبحث عن اسباب القحط ، يحتفل حتى قبل ان يعمل في بحثه الى الحكومة . ولكن في الامكان عمسوما الضذر من الاساليب الفارغة حول القدر ، فيمكن اظهار ان قدر الانسان مقدر له بفعل رجال آخرين .

وهذا بدوره يمكن ان يستخدم بالاشكال متعددة . يمكن ، مثلا ، حكاية تاريخ مزرعة ، ولتكن مزرعة ايسلندية . يقال في كل القرية ان اذى من السحر قد القى عليها ، لذلك فقد القت ملاحه بنفسها في البئر ، وان فلاحا قد شفق نفسه . وفي يوم عرس حيث يتزوج ابن الفلاح من فتاة تجيء بدعوة مكونة من بضعة « ارنيسات » (١) من الارض ، ابتعد السحر عن القرية . ولم يتفق أهلها على مسببات النهاية السعيدة . بعضهم اسندوها الى طبيعة الفلاح الشاب المشرقة ، والآخرين الى « ارنيسات » الفلاحة الشابة .

(١) يقاس فرضي مساحة الأرض .

والتي سمحت للزراعة في النهاية ان تعيش . ويمكن تعجيل الأوضاع حتى من خلال تصيدة تصف منظرا طبيعيا ، وذلك بقدر ما ندخل الاشياء التي خلقها الإنسان في الطبيعة .

لكي تنتشر الحقيقة لابد من الحيلة .

الخلاصة :

الحقيقة العظمى لعصرنا هذا ، ولا مائدة من مجرد معرفتها فقط ، ولكن بدون معرفتها لا يمكن ايجاد اية حقيقة أخرى هامة ، هي ان بلداننا تفرق في البربرية لان الملكية الخاصة لوسائل الانتاج محتفظ عليها بالقوة . ما مائدة قول ثجاج يظهر منه ان الحال الذي نحن غارقون فيه هو حال بربرى (وهذا صحيح للغاية) لو لم نوضح لماذا نفرق فيه ؟ يجب ان نقول ان هنالك تعذيبا لان علاقات الملكية الحالية تقرر البقاء . بالطبع ، لو قلنا هذا ، سنفقد اصداقنا كثيرين ، هم ضد التعذيب ، سننفقدهم لانهم يظنون انه يمكن الحفاظ على علاقات بملكية قائمة بدون تعذيب (وهذا غير صحيح) علينا ان نقول الحقيقة عن النظام البربرى الذي يسود بلادنا حتى يمكن القيام بالعمل الوحيد الذي يستطيع ازالته ، اى العمل الذى يسمح بتغيير علاقات الملكية .

علينا ان نقولها ، من جهة أخرى ، لكثر الذين يمانون من علاقات الملكية ، الاكثر اهتماما بالغاتها ، العمال ، ولذين يمكن ان يتحالفوا معهم لانهم ، حتى ولو كانوا مشاركين في الأرباح ، فانهم أيضا لا يكون ادوات انتاج .

هذه الصعوبات الخمس ، يجب ان نحلها في آن واحد ، لانه لا يمكن دراسة الحقيقة من سلطة بربرية دون التفكير في الذين يمانون منها وبينما نحن نزيح دائما اى ظل للجن ، نبحت عن العلاقات المسببة واضعين في ذهننا اولئك الذين هم مستعدون لجعل معرفتهم مغيدة ، يجب ايضا ان نفكر في توصيل الحقيقة اليهم على نحو يجعلها تتحول الى سلاح بين ايديهم ، وفي نفس الوقت بشكل متحالف - الى حد ما - حتى يقوت هذا التوصيل على يتظلة المدعو ورد فعله .

ان التزام الكاتب بكتابة الحقيقة ، هو الزام بكل ما سبق قوله .

الشاعر والقضية

(نظرة في شعر فولاذ الأتور)

د. علي عثري زايد

ترتبط بداية فولاذ الأتور الشعرية الحقيقية بنصر العاشق من رمضان — على الرغم من أن محاولاته الأولى كانت قد عرفت طريقها إلى صفحات الصحف والمجلات المحلية في الصعيد قبل ذلك التاريخ بسنوات ، فمع العاشق من رمضان — قبله بيومين على وجه التحديد كما يقول فولاذ في قصيدة « السادس العظيم » — وفد فولاذ إلى القاهرة فتى رقيقا نحىلا يحمل في أعماقه رواسب من ذلك التوجس الفطري التقليدي من القاهرة الذي يحمله في العادة كل وافد إليها من الريف لأول مرة ، ولا سيما إذا كان شاعرا ، على أن احساس فولاذ هذا بالتوجس لم يكن في حدة احساس جيسل الخمسينات ، الذي تقدم ديوان أحمد عبد المعطي حجازي « مدينة بلا قلب » عنوانا صادقا عليه ، وتعبرا رائعسا عنه ، بل لصل جزءا كبيرا من توجس فولاذ كان نتيجة لمعيشته لتجربة شعراء هذا الجيل مع القاهرة أكثر منه نتيجة ل احساس حقيقي أصيل ، ومن ثم فانه يعبر عن هذا التوجس تعبيرا رقيقا وادعا ، هو إلى الاعتذار أقرب منه إلى نغمة اللوم والادانة التي كانت ترتفع عالية من شعر حجازي وجيله :

حسبت أن وجهك الغريب ساعة اللقاء

سيستدير للوراء

ولكن القاهرة كانت أبر بالفتى الوافد من أن تتركه نهبا لأي نوع من التوجس — مهما كانت درجته — أو أية صورة من الإحساس بالغربة في ربوعها الحانية ، فلم يستدر وجهها إلى الوراء لحظة لقاءه ، وانما فتحت له أحضانها في حنو ، ووطأت له منابر منتدياتها ، وصفحات صحفها ومجلاتها ، وميكروفونات إذاعاتها بغنى من خلالها للنصر الوليد ، ويعبر

عن احساسه بالامتنان — المجتزج بلون من الشعور بالآثم — نحو القاهرة
التي احسنت وفادته :

وجدت قلبي المنفود يستريح راضيا على يدك
كبيتنا الذي بطل في وداعة على مشارف السهول
فأجهشت عيناى بالبكاء عند نظرة الغفران من عينيك

ولم يكن ير القاهرة بالشاعر مقصورا على ما اتاحته له من وسائل
النشر والذيع لشعره ، وانما هيات له الى جانب ذلك حياة جديدة
اكثر تنوعا وتعقيدا وثراء بالتجارب العميقة من تلك التي كان يعيشها في
احضان الصعيد قبل ان يقد الى القاهرة ، كما هيات له الاحتكاك المباشر
بالتيار الثقافي المنفتح بروافده العديدة المتنوعة ، وكان طبيعيا — نتيجة
لذلك — ان تثرى تجاربه الشعرية وتزداد غنى وتنوعا وعمقا ، من ناحية ،
وان تنضج ادواته الفنية من ناحية أخرى وتزداد رهافة وصقلا .

ومنذ ذلك التاريخ بدا فولاذ رحلته على درب الشعر ، باحثا لخطاه عن
مسار خاص بين زحام الخطي والاضداد التي يفص بها الطريق ، معتبرا
على تطوير ادواته الفنية بداب واخلاص باعتبارها وسيلة الأولى للسير
الواثق على الدرب ، واهبا ذاته لشعره في ثمان صادق ، وبوصلا رحلته
على الطريق الطويل ، وفي بعض الأحيان التي كان يفتر فيها خلاص
الشاعر للشعر ، وينحرف به المسار الى دروب الزيف والمتاجرة كان الشعر
الصادق الاصيل يتخطى عنه بدوره ويتحول صوته الى بوق في جوقه الزيف
لا يطرب أصدا .

والتجربة العمامة في شعر فولاذ الذي اتبع لى ان اطالع عليه تتألف
من بعدين أساسيين : « البعد العاطفي » و « البعد الوطني » . وعلى الرغم
من أن هذين البعدين كانا يسيران غالبا في خطين متوازيين نادرا ما يلتقيان ،
فانه في بعض الأحوال التصادمة التي كان يلتقي فيها البعدان كانت
تجربة الشاعر تصل الى درجة عالية من النضج والعمق والتكامل ، كما
في قصيدة « لأن ما بيننا جسر من الموت » التي تعد انضج ما قرأت من شعر
فولاذ ، والتي يجتزج فيها البعدان امتزاجا عضويا بارعا لا تكلف فيه
ولا افتعال . وقد تأتى محاولة المزج بين هذين البعدين متكلفة سائجة كما
في قصيدة « أزمة الحب والموت وال ميلاد وظهور ايزيس على الشاطئ الآخر »
التي تعد من انضج القصائد التي تمثل البعد العاطفي ، ومن افضل قصائد
فولاذ كلها ، وان كان الشاعر لم يوفق فيها توفيقا كبيرا في مزج
بعض ملامح البعد الوطني بالبعد العاطفي الذي يعد محور القصيدة ، حيث
جاءت هذه الملامح مخفية على القصيدة ، غريبة على نسيجها الفني على
نحو ما سئرى .

واذا كنا قد حددنا التجربة العمامة بهذين البعدين فانها في الحقيقة
لم يكونا أكثر من اطارين عامين تتعدد خلالهما رؤى الشاعر الخاصة وتجاربه
الجزئية وتنوع ملاحظها وتتشكل في أشكال كثيرة ، فملاح « البعد العاطفي »
تتردد ما بين الاحتفال بحب جديد يشرق في أفق الشاعر ، والأسى على حب
قديم ينطفئ ، وما بين هذين الحدين تتنوع التجارب الخاصة وتتعدد ، وان

كما لا نعدم أن نحس بنبرة حزن دفين تلون حتى أشد الحان الشاعر مرحا ونوهجا ، وتمثل خيطا أساسيا من خيوط هذا البعد من بعدى تجربة الشاعر ، فقد ترسب في أعماق الشاعر نتيجة لكثرة تجاربه المخففة في المجال العاطفي احساس دفين بالتوجس والخوف يطالعا أحيانا واضحا صريحا :

أخشى أن تقترب كثيرا من قهر الحلم فننحدر رمادا محترقا في جوف القيعان ويتخفى أحيانا أخرى في صور أخرى تتم عنه ولا تصرح به . وإذا كان البكاء على حب ميت والفناء لحب جديد يمثلان طرفي هذا البعد من أبعاد تجربة الشاعر العمامة ، فالحقيقة أن عواطفه دائما كانت مشدودة الى الطرف الأول ، فمعظم القصائد العاطفية في شعره تأبين لتجارب حب مخففة ، والخيوط الأساسية في نسيج هذه المراثي تتألف غالبا من الشكوى ، والعتاب ، والأمل في بعث هذا الحب الميت من جديد ، وقد تمتاز هذه الأحاسيس بنسوع من التجلد والتظاهر باللامبالاة ، ولكن شعور الشاعر بالأسى والفقدان كثيرا ما يغلبه وينفضح محاولته للتظاهر باللامبالاة .

ومعظم تجارب البعد العاطفي تتكون من مجموعة من الخيوط الشعورية والنفسية المتشابهة ، أو من مزيج من المشاعر والأحاسيس المختلفة مما يكسب قصائد هذا البعد قدرا طيبا من الفنى والتنوع ، وينأى بها في معظم الأحيان عن أن تكون مجرد تنويعات مبهلة على لحن واحد .

وانضج عصائد هذا البعد العاطفي هي تلك التي تبلغ فيها التجربة الشعورية حدا من التركيب وتمدد الخيوط النفسية التي يتألف منها نسيجها يضاف عليها لونا من الدرامية والتركيب الفنى ، كما في قصيدة « أزمدة الحب والموت وال ميلاد ، وظهور أيزيس على الشاطئ الآخر » التي سبقت الإشارة الى أنها من انضج القصائد التي تمثل البعد العاطفي في شعر نولاد ، ومن ثم نهى في حاجة الى وقفة نتعرف من خلالها على أنضج ملاح هذا الجانب من جوانب تجربة الشاعر .

والمحور الشعورى الذى تدور حوله هذه القصيدة هو احساس الشاعر بالتمزق بين تجربتين عاطفتين ، أو لنقل بين وجهين من وجوه المحبوبة ، أولهما مدمر طاغ ظالم ، وثانيهما خير حان معطاء ، وهو وجه أيزيس .

وعلى الرغم من أن الشاعر يحاول على امتداد القصيدة أن يوهنا ويوهم نفسه قبلنا - بأن الصراع محسوم لصالح الوجه الثانى - وجه أيزيس - وأن محسور القصيدة هو المقابلة بين الوجهين لإبراز الفارقة بينهما ، والتعمير عن انحيازه الواعى لوجه أيزيس ، حيث يقسم القصيدة الى جزأين ، يخصص أولهما للتجربة الأولى وثانيهما للتجربة الثانية ، ولا يفتأ طوال الجزأين يعبر عن ادانته للوجه الأول وحفاوته بالوجه الثانى ، أقول على الرغم من هذا كله فإنا بقليل من الإمعان لا نلبث أن نكتشف أن الصراع لم يحسم بعد - كما يحسب الشاعر أن يوهنا - وأن المحور الحقيقى للتجربة هو التمزق وليس المقابلة ، والشواهد على هذا كثيرة :

منغمة الادانة مثلاً في الجزء الاول والذي خصصه الشاعر للوجه الاول كثيراً ما تشف وترق حتى تصبح لونا من العتاب الحزين والشكوى الذائبة أكثر منها تعبيراً عن الادانة والاتهام :

« ... وامضي .. أراك تجيبين نحوى ، ماذا تريدان منى وانت
تغليت عني من زمن الموت ، كنت تديرين ظهرك لى وأنا غارق
في الضياع ، اناديك من قاع بحر عميق . دائماً كنت
وحدى » .

بل انه حتى في خلال لحظات ادانته تلك لا تلبث ان تطفو على سطح رؤياه تلك الذكريات الرخية الهائلة. لتلك العلاقة الاولى فتتحول نغمته تهاها الى حين عذب يترقرق بأصلى الاتهام وادفنها !! .

« عندما اتذكر وجهك في لحظات انفصالي ينمو بقلبي عشب
رطب ، ويولد حولي ضوء حبيب ، يصير المكان انتظارا جميلا
لشيء جميل سيأتي ولا بد يأتي ، فتضحك في الحياة ، وتغمرني
نشوة لا تحسد » .

ولعل ابرع ما يكشف حقيقة المحور الاصيل للتجربة هو تلك الادوات الفنية البارة التي استخدمها الشاعر ، وطبيعة استخدامه لها ، فكل ذلك يشي بان المحور الحقيقي للتجربة هو التبرزق بين هذين الحبين وليس المقابلة بينهما ، وهذا يقودنا للحديث عن تلك الادوات ، وعن طبيعة توظيف الشاعر لها في التعبير عن تجربته المركبة تلك .

واول هذه الادوات واحدها : الرمز الاسطوري ، حيث استخدم فولاذ معطيات اسطورة « ايزيس واوزيريس » التي استلهمها من الميثولوجيا الفرعونية استخدامها فنيا موفقا ، وطبيعة استخدام الشاعر لمعطيات هذه الاسطورة في القصيدة ينمى الى ما يمكن ان نسميه منهج توظيف الاسطورة ، بمعنى استخدام معطياتها استخدامها رمزيا للايحاء بجوانب تجربته وابعادها ، بحيث لا تعود هذه المعطيات تحمل مدلولاتها الاسطورية القديمة ، وانما تحمل الدلالات الرمزية المعاصرة التي استلهمها عليها الشاعر .

وقد اسقط الشاعر على كل معطى من معطيات اسطورة « ايزيس واوزيريس » بعد من ابعاد تجربته ، فلم تعد « ايزيس » في القصيدة تحمل دلالتها الاسطورية القديمة ، وانما اصبحت رهزا للحبيبة الجديدة ، في تجربة الحب الجديدة التي يخوضها الشاعر ، حيث :

« تظهر ايزيس تحول شكلا جديدا ، وحجما جديدا ، ووجها نقياً
صريح الملامح .. يشرق صدقا ، وحبا غنيا .. ويملأ قلبي نورا
بنار » أما « اوزيريس » الآخر — شقيق ايزيس وحبيبها ،
والذي قتله أخوه « ست » اله الشر ، ويمرث اشلاده في البلاد حتى جاءها
« ايزيس » — فان الشاعر يتقصص شخصيته وأن كان لم يصرح باسمه
في القصيدة ، ولكنه يضفى على نفسه الكثير من ملامح « اوزيريس » في
الاسطورة ، مثل تزيق جسمه ، ورسو الصناديق التي تحمل اشلاده على
شاطئ « ايزيس » ، وعودته من شواطئ فينيقيا لبلاده :

« كلاك أنت يلهمنى من بحور التمزق ، يرسى صناديق جسمى
على شاطئيك ، فأبعث فى هقلتك ، الفاك واقفة فى انتظارى ، تعودين بى
من شواطئ هينيقا لبلادى ، الى النيل حيث صدى ذكرياتى » .

وهكذا تصبح معطيات الاسطورة رهوزا للابعاد النفسية لتجربة
الشاعر . وواضح أن الشاعر يستغل فى القصيدة صنع «ست» بازوريس
فى الاسطورة للتعبير عن آثار التجربة الاولى المدخرة فى نفسه ، ويستغل
بعث « ايزيس » لازوريس وتجسيها لاسلته - فى الاسطورة ايضا -
فى التعبير عن الاثر السحرى للتجربة الثانية ، او لمحبوته الثانية فى احياء
ما امانته التجربة الاولى من اجزاء نفسه .

وكان مقتضى هذا الاسلوب فى استخدام معطيات الاسطورة ان تأخذ
الحبيبة الاولى ملامح « ست » كما حلت الثانية وجه « ايزيس » ولكن
الشاعر لم يستجيب لهذا الاغراء الفنى ، وانما كان شديد الاخلاص لشاعره
الحقيقية الكامنة ، فلم يستجيب لغير صوتها الصادق فى اعماقه ، ومن ثم
فلم يسقط على الوجه الاول ايا من ملامح « ست » ، وهو بدوره شاهد
آخر على ان الصراع فى وجدان الشاعر بين الوجهين لم ينحسم تماما وان
شعوره نحو الوجه الاول لم يبلغ حدا من الكراهية والنور يجعله يجسده فى
صورة « ست » ، على الرغم من كثرة الدواعى الفنية وقوتها . . لها زال
هذا الوجه اقرب الى قلبه من ان يسقط عليه ملامح « ست » الشرير .

فاذا ما تركنا هذه الاداة الفنية الاساسية فى القصيدة الى اداة اخرى
استخدمها فولاذ بيراعة ايضا على امتداد القصيدة ، وهى المفارقة
التصورية « فسوف نجد فى طبيعة توظيفه لهذه الاداة شاهد آخر على ان
محور التجربة هو التمزق وليس المقابلة » .

والمفارقة التصويرية اداة يستخدمها الشاعر الحديث فى قصيدته لابراز
التناقض بين بعدين متناقضين من ابعاد تجربته المتعددة .

وقد استخدم الشاعر فى القصيدة عدة مفارقات تصويرية ، اولها
تلك المفارقة العامة الاساسية بين التجربتين العاطفتين اللتين تقوم عليهما
القصيدة ، فالقصيدة كلها مفارقة تصويرية كبيرة طرفها الاول الجزء
الاول كله الذى يدور حول التجربة الاولى الفاشلة المدخرة ، وطرفها الثانى
هو الجزء الثانى الذى يدور حول التجربة الجديدة الخصبة الحية .
ولكن لأن التناقض بين طرفي المفارقة لاوعى الشاعر ليس حقيقيا فان
الشاعر لم يوفق تماما فى بناء هذه المفارقة العامة ، على حين وفق توفيقا
كبيرا فى بناء بعضى المفارقات الجزئية فى اطار الجزء الاول من القصيدة ،
حين كان يقابل بين لحظات الصفاء الفريدة فى ظل التجربة الاولى ، وما آلت
اليه هذه اللحظات من جفوة وهجر ، وقد عبر الشاعر عن هذا التناقض
بمفارتين بارعتين هما بمثابة تنويع فنى على شعور واحد ، يقول الشاعر
فى ثانية هاتين المفارتين مصورا الطسرف الاول لها ، المتبئل فى لحظات
التصافى والسعادة وما تضيفه على الحياة من دفء وتفتح وازدهار .

كنت اصحو على اغنيات الصباح ، اقلب تحت الفطاء ذراعى ،
واسأل عنك الفراش . . متى يحتوينا معا ، بعد ان كنت اسأل

عك الطيور التي أبقتني ، وكانت أغاريد « فيروز » تحل وجهك لي ، وهي تنشر فوق حقول بلادي مع الشمس نور المحبة .. تنشر دقاء الحنان ، فأخرج مبتسما للحياة أطالع وجهك في صفحة النيل تحت ظلال الفصوص الوردية ، في زحفة الشمس نحو البيوت الليفية ، في علم الوطن المتلألئ فوق القباب المنيفة » .

وهكذا تغنى الحياة بكل مظاهرها ويتفرق الجو كله بهذا الغناء العلوي في لحظات الصفاء ، ويستقل الشاعر كل الأدوات الشعرية المناسبة لتصوير شفافية هذا الجو وما يترقرق به من نغم علوي بها في ذلك الموسيقى التي استغلها استغلالا بارعا في هذا الجزء حيث أضفى عليه عناصر موسيقية خاصة ساعدت على إبراز جانب الغنائية فيه ، وتمثل هذه العناصر في تلك القوافي الداخلية التي استخدمها الشاعر خلال هذا المقطع الذي يمثل كله جزءا من بيت واحد — لأن القصيدة مكتوبة بأسلوب « التدوير » الذي يستمر فيه السياق الموسيقى للبيت حتى يستغرق مقطعا كاملا من مقاطع القصيدة ، وأحيانا يستغرق القصيدة برمتها ، وقد تجاوزت تفاعيل هذا المقطع الستين تفعيلة ومع ذلك لم ينته البيت — وطبيعي أن تخفت حدة الموسيقى والغنائية في إطار هذا الأسلوب من أساليب التشكيل الموسيقى للقصيدة ، نتيجة لضآلة دور القافية فيه ، حيث لا تتكرر إلا في نهاية المقطع في أفضل الأحيان بدل أن تتكرر عدة مرات فيه في غير أسلوب التدوير ، ولما كان الشاعر هنا محتاجا إلى تقوية عنصر الموسيقى لأنه يساعد على تصوير ما يفرض به الجو حول الشاعر من صفاء مغلغلة عوض غياب القافية الأساسية بنوع من التقوية الداخلية — التي كان البلاغيون والنقاد القدماء يطلقون عليها اسم « الترصيع » — وذلك في الكلمات « الوردية » و « الليفية » و « المنيفة » وهي كلها ليست قوافي لأنها ليست نهايات موسيقية لأبيات ، وإنما هي قوافي داخلية في ذلك البيت الطويل .

المهم أن الشاعر نجح في استغلال هذا العنصر — مع بقية العناصر الموسيقية الأخرى — في تصوير هذا الطرف الأول من طرفي المفارقة الجزئية التي يقابل فيها بين حالتين من حالات علاقته بالمحبة الأولى ، حيث تتفرق الحياة كلها حوله بالبشاشة والحبور والتفريد ، أما في حالة الجفوة والهجر — التي تمثل الطرف الثاني من طرفي المفارقة — فقد :

« صرت أفزع حين أنام ، وإن أقبل الصبح أرفع عنى الفطام ولا أستطيع التنفس ، قلبى يشوق في بركة من دماء ، أغاريد « فيروز » تحمل رائحة النار ، تحرق كل الحقول الجيلة في وطني بعد ما صار جسدى على النيل يطفو ويطفو ، ويحله الموج للبحر يوما فشيها فشيها ، وأنت على الشط تتشغلين بعد النجوم .. ولا تنظرين الفريق »

وهكذا يبرز بشكل بارع التناقض بين طرفي المفارقة لأنه تناقض حقيقي بين احساس الشاعر بالسعادة في حالة صفو العلاقة الأولى ، واحساسه بالتمسك في حالة تبديدها بغيوم الهجر والجفاء ، ولم يبلغ الشاعر هذا القدر من التوفيق في إبراز التناقض بين طرفي المفارقة الكبرى في القصيدة

الذين يتأمل أولها في التجربة الأولى برمتها ، والثاني في التجربة الجديدة برمتها ، لان التناقض بين هذين الطرفين ليس حقيقيا .

وقد استخدم الشاعر في القصيدة الى جانب هاتين الاداتين الاساسيتين مجموعة من الادوات الفنية الاخرى من ابرزها أسلوب التكرار اللغوي الذي وظفه الشاعر ببراعة في معظم الاحيان لاداء الوظيفة التعبيرية التقليدية للتكرار وهي ابراز بعض الابعاد الشعورية للتجربة عن طريق الالحاق عليها ، من مثل ذلك التكرار الناجح لعبارة « دائما كنت وحدى » في نهاية كل مقطع من مقاطع الجزء الاول من القصيدة لابراز احساسه بالوحدة قبل اشراق وجه « ايزيس » في افق رؤياه ، ومن ثم فقد وفق الشاعر في عدم تكراره هذه العبارة في المقطع الاخير من هذا الجزء الاول ، بعد ان لاحت « ايزيس » في افق حياته « تحمل » شكلا جديدا وحجبا جديدا ، ووجها نقيا صريح الملامح يشرق صدقا وحبا غنيا .

على ان الشاعر يستخدم في هذه القصيدة لونا آخر من التكرار يحمل الى جانب دلالاته التقليدية تلك دلالة اخرى نفسية ، تدعم الافتراض بان الصراع بين الوجهين لم ينحسم تماما في وجدان الشاعر . واعنى بهذا التكرار قول الشاعر :

« فان جدارا من الكره بيني وبينك يعلو ، وينطفئ النور في
مقالتيك ... ويعلو الجدار ، يذبل ثفرك ... يعلو الجدار ،
ويشحب وجهك يقرب ... يعلو الجدار ، ووجهك يقرب ...
يقرب ... يقرب » .

فالشاعر يريد بهذا التكرار الالام ان يقطع نفسه — قبل ان يقنعنا — بان ما يقوله هو الحقيقة ، وهو يتجه بهذا التكرار الى وجدانه اكثر مما يتجه به اليها ، يحاصره ويلج به عليه حتى لا يجد مئاضا من التسليم له بها يريد .

بقى ان نشير — قبل ان نترك هذه القصيدة ونترك معها البعد العاطفي في شعر فولاذ — الى ما سبق ان المحنا اليه من محاولة الشاعر المتكفئة في مزج بعض ملامح البعد الوطنى بلامح البعد العاطفى في هذه القصيدة ، وذلك في المقطع الذى يتحدث فيه عن النضال ، وعن أسفه لتخلفه عن ركب انداده الثائرين .. الخ ، فهذا المقطع يبدو غريبا على جو القصيدة ، ومقحما على سياقها النفسى والشعورى ، بالإضافة الى ما فيه هو ذاته من خطابية عالية .

ولعل هذه الإشارة تصلح مدخلا طبيعيا للحديث عن البعد الوطنى في شعر فولاذ . فالحقيقة ان الشاعر لم يستطع ان يعانى هذا البعد من بعدى التجربة العامة في شعره بنفس العمق والتفانى اللذين عانى بهما البعد الاول ولم يسلم ذاته لهذا البعد على نحو ما أسلمها للبعد الاول . ومن ثم فقد جاءت معظم القصائد التى تمثل هذا البعد تتلهب بحماس الانفعال الطارئ أكثر مما تتوهج بحرارة المعاناة الصاخقة العميقة ، وقد انعكس هذا على معظم الادوات التى استخدمها في هذه القصائد حيث تطفئ عليها نبذة حماسية عالية ، ولم يسلم من هذه النبذة سوى قصائد قليلة اخلص فيها لعاطفته الخاصة البسيطة ولم يترك مشاعره تنحرف في تيار

الحماس الجارف ، كما أن هناك قصائد أخرى يتجذب فيها الشاعر بين الاخلاص لمعطته الخاصة والانسياق في تيار الحماس العام ، كقصيدة « السادس العظيم » التي تكاد تنقسم الى قصيدتين مختلفتين ، نفيض اولاهما بغفاء الماطفة الصادقة العميقة بينما ترتفع من ثانيتهما النبرة الحماسية المجلجلة :

« فقلت يا قوافل الزمان
توقفي .. لتتبعي خطاى نحو مشرق النهار
هناك رحلة الزمان تستقر
هناك في سنياء

ستبصرين من على الحدود يرفعون وجه مصر شامخا على البطاح
ويصهرون بالدماء حائط الحديد عن مداخل الصباح »
ويبقى بعد ذلك الاستثناء الاكبر من هذه الظاهرة وهي قصيدة « لان ما بيننا جسر من الموت » التي تمثل تطورا جذريا وخطرا في الرؤية الوطنية عند فولاذ بل في تجربته الشعرية كلها ، فقد وقع فولاذ في هذه القصيدة على تجربة بالغة العمق والثراء والتركيب ، وعانها وتمثلها بعمق ونفاذ بالفين ، ومن ثم فقد جاءت هذه القصيدة علامة بارزة على طريق فولاذ الشعري .

ولا تعود قيمة هذه القصيدة الى مجرد نضج الرؤية الشعرية وعمق التجربة وثرائها فيها ، وانما تعود قبل ذلك الى هذا البناء الشعري البارز الذي جسده به هذه التجربة بإيعادها المصيدة المتشابهة ، والى رهافة الأدوات الشعرية التي استخدمها في هذا البناء ، حيث استخدم فيه — بمقدرة ملحوظة — كل الأدوات الشعرية التي يستخدمها الشاعر الحديث من صورة ورز وهوسيقى ومفارقة تصويرية وحوار واستغلال للأمكنات اللغوية المختلفة ، كل ذلك في نسج شعري على قدر كبير من الاحكام والتلاحم ، وهكذا حين يمنح الشاعر ذاته لتجربته ويخلص لها فانها بدورها تمنحه عطاها السخي الوفير ، وتقوده الى كنز الشعر المسحور يفترف من جواهره ما يشاء .

والقصيدة تبدأ بداية تلوح للوهلة الاولى كما لو كانت غريبة عن نسجها ، ومقحبة على سياستها النفسى والشعورى ، حيث يحدثنا الشاعر في بداية القصيدة عن حفل شعري ممل انسحب منه الشاعر مع صاحبه :

« قبل أن ينتهى حفلهم ، حيث شعرهم في الوصال وفي الهجر
غث ضعيف ، وحيث كل الكلام معاد يثير اضطرابى ، ويربك
ما بين من الصفو ... »

يبدو هذا المخل للوهلة الاولى — غريبا عن الجو العام للقصيدة الذي يضطرم بقضية الجماهير ، والتحام الشاعر بها وفنائته فيها ، ولكننا لا نلبث أن نكتشف بعد قليل أن هذا المخل من صميم نسج القصيدة ، وأنه لبنة أساسية من أهم لبنات بنائها ، فالشاعر الذي سيشارك الجماهير قضيتها بعد قليل يبدأ من الثورة على واقعه الخاص الراكد — الذى هو بدوره صورة من صور الواقع العام — وهو يعبر عن هذه الثورة تعبيرا

هادئا ، اقرب ما يكون الى السلبية ، بحيث يكتفى بالانسحاب من هذا الحقل الجمل الرتيب ، مصطبحا معه صديقته ، التي قد يعبر اصطحابه لها عن انه لم ينقصم بعد انقصاء حقيقيا عن هذا الواقع الراكد ومن ثم فقد اصطحب معه هذه الصديقة التي يمكن ان تمثل رمزا من رموز هذا الواقع الذي يثور عليه بالهرب منه . وسنرى كيف يوظف الشاعر هذا الرمز توظيفا بارعا في تطور سياق القصيدة وتثنية بنائها — وليس غريبا ان يكون ما اصطحبه الشاعر من هذا الواقع هو ائبل ما فيه ، وهو الحب ، ولذلك فسوف تكون معاناته كبيرة في التحرر من هذا الاثر الاخير من آثار هذا الواقع وسيظل لفترة مرتبطا به ، ومرتبطا من خلاله بالكثير من قيم هذا الواقع الذي «تسلل» منه . وليس ادل على ذلك من انه بعد هربه من ذلك الواقع الذي عبر عن ضيقه به ما زال يعيش رواسته ، ممثلة في ذلك الحلم العاطفي الرومانسي الفريد الذي كان يعيشه مع صاحبتة :

« استدرت ، وبائلتها نظرة الحب ، فابتسمت ، وضغطت على يدها

همست » .

وهنا ينتهى بنا هذا المدخل البارع الى خضم التجربة المحتدم ، حيث يفيق الشاعر وصاحبتة من حلمها العاطفي على صرخة الجماهير الغاضبة

.. «بلادى .. بلادى .. بلادى» «الرغيف .. الرغيف .. الرغيف» .

ولنلاحظ هنا استخدام الشاعر لثلاث من الادوات الفنية التي برع في استخدامها على امتداد القصيدة . وهى « المفارقة التصويرية » و « التكرار » و « القطع » .

اما المفارقة التصويرية فيستخدمها لابرار التناقض الفادح بين الواقع الراكد الذي هرب منه منذ قليل ، وبين هذا الواقع المضطرب الغاضب ، بين ركود وغشائة شعر الهجر والوصال المصاد البارد الضعيف . وبين احتدام « بلادى .. بلادى .. بلادى » «الرغيف .. الرغيف .. الرغيف» . وسوف تظل هذه المفارقة التصويرية واحدة من أهم الادوات التي يعتمد عليها في ابراز حدة التناقض بين الواقعيين .

اما التكرار فسوف يستخدمه الشاعر بدوره على امتداد القصيدة — ربما بأكثر مما يستخدم المفارقة التصويرية — للتعبير عن كثر من الأبعاد المتعددة للتجربة ، وهو يستخدم هنا تكرارا مركبا ، حيث يجسد صيحة الجماهير في شعارين ثائرين يتألف كل منهما من تكرار كلمة واحدة هى « بلادى » في الشعار الاول ، و « الرغيف » في الشعار الثانى ، ولنلاحظ ارتباط البلد هنا بالرغيف ، فهما شيئان لا ينفصلان ... ويكرر الشاعر هذين الشعارين على امتداد القصيدة تعبيرا عن صيحة الجماهير الغاضبة .

اما أسلوب « القطع » فان الشاعر يقطع هنا حواراه العاطفي الحال مع صديقته بصيحة الجماهير الغاضبة قبل ان يتم عبارته ، وذلك حين تسأله الصديقة هابسة « كيف تمسكى » فيرد عليها « قلت : انى... » وهنا لا يتم جملة حيث تقطعها صرخة الجماهير « بلادى ... بلادى ... بلادى » وأن الشاعر يعبر هنا لا شعوريا عن رغبته الكامنة في أن يقبنى صرخة الجماهير وأن يستبدلها بصوته الخاص ، وسوف يستخدم الشاعر أسلوب القطع

هذا مرتين آخرين في القصيدة ، وفي كلتا المرتين سيقطع على نفس العبارة التي قطع عليها هذه المرة وهي عبارة « قلت : انى .. » .

ويبدأ الشاعر يفيق على حقيقة واقعه الخامل الخامد — وإن كان لم ينقسم عنه — ويبدأ تمزجه بين الواقعين في عمق لاوعيه ، أو لنقل بين وعيه ولا وعيه ، فهو بوعيه مشدود الى واقعه الخامل الكسول ، ولكن في لا وعيه رغبة دفينة في الانقسام الكلى عن هذا الواقع ، والانمماج في الواقع الحى الغاضب الجديد ، وقد عبر عن هذه الرغبة — لا شعورياً — بقطع الواقع الجديد الغاضب ، كما عبر تعبيرا لا شعوريا آخر عنيق الدلالة : وذلك حين عبر عن رد نعله نحو صرخة « بلادى .. بلادى .. » .

بلادى .. » و « الرغيف .. الرغيف .. الرغيف » بثلاث عبارات حاسمة قصيرة تتتابع بدون روابط أو أدوات وصلل لفوية — واسقاط الروابط وأدوات الوصل وسيلة أخرى من الوسائل التي استغلها الشاعر بنجاح في القصيدة — وهذه العبارات — الكلمات هي : « انتبهنا .. اصطدنا .. انفصلنا » ، وهو يتحدث هنا عنه وعن صديقه التي ما زال يصطحبها تحزم من رموز واقعه الخامد ، والعبارات الثلاث تحمل دلالتين ، أولهما واقعية مباشرة تعبر عن رد الفعل الواقعى لاصطداه وصاحبه بحركة الجاهز الغاضبة ، والثانية رمزية لا شعورية ، تعبر عن رغبة الشاعر ألكلمة — التي الحسا اليها — في الانقسام عن واقعه الخاص المدان والانمماج في هذا الواقع الجديد . وفي اطار الدلالة الأولى تحمل العبارات الثلاث دلالتها الواقعية المباشرة ، وتحمل الصديقة دلالتها المباشرة بحيث يصبح « انتباهه » معها ، « واصطداه » بها ، و « انفصاله » عنها ، انتباهها واصطداه وانفصالا واقعيا أمام زحف الجاهز الغاضبة المكتسحة . أما في اطار الدلالة الثانية فان الصديقة تحمل دلالتها الرمزية — باعتبارها آخر اثر الواقع الكسول الذى أدانه الشاعر منذ قليل ، وأعلن ثورته السلبية عليه — ومن ثم تأخذ العبارات دلالات رمزية ونفسية عميقة ، فانتباه الشاعر — أمام صرخة « بلادى .. بلادى .. » . بلادى — يصبح انتباهها على موأت واقعه الخالد المدان وحيوية هذا الواقع الجديد ، وليس مجرد انتباهه من ذلك الحلم العاطفى الذى كان يعيشه مع صاحبه قبل أن تدهمهما صرخة الجاهز ، وبالتالي يصبح الاصطدام اصطداما بذلك الواقع الخامد بكل رموزه وآثاره ، وأخيرا يصبح الانفصال ليس مجرد الانفصال الواقعى من صاحبه في غمرة الزحام ، وانما هو الانفصال — للاشعورى — عن هذا الواقع الراكد بكل قيمه وأشكاله .

ويبدأ تمزق الشاعر بين الواقعين يصعد تدريجيا الى طبقة الشعور ، ومن ثم يصبح أكثر حدة وقسوة ، ويصبح تردد الشاعر أكثر وضوحا لانه يبدأ يدرك الثمن الفادح لانقسامه عن واقعه الخاص واستبدال هذا الواقع الجديد به ، ولا يمثل هذا الثمن في مجرد مواجهة القنابل المسيلة للدموع ، والزحف بين المعى وبين الدروع ، فهذا كله — مهما بلغت قسوته — هين ومحتمل وانما تتمثل في أن الانتقال الى هذا الواقع الجديد لا يتم الا عبر تحطيم أشياء كثيرة في واقعه الخامد الراكد ، وبعض هذه الأشياء حميم ومضى عله عبر ، ولكنه الثمن الفادح لتغيير هذا الواقع ، ومن ثم فان الصراع كلما تصاعد الى طبقة الوعي أصبح الشاعر أكثر أدراكا لفداحة هذا الثمن ،

فصرخة « بلادى .. بلادى .. بلادى » الجلية تترج بترنج اشارات
المرور .. وسقوطها تحت الحجارة — هل ذلك تعبير لا شعورى آخر عن
سقوط عوامل الانضباط والتنظيم ؟ ! — ويعودة المركبات « مفزعة تستقيث
بحجر قريب » . والجماهير التى « تهف باسمك يا مصر » هي ذاتها الجماهير
التي « تقذف وجهك يا مصر » . وعلى الرغم من احساس الشاعر البارح
بان ما تقذفه هذه الجماهير من وجه مصر انها هو وجهها الزائف المصوغ ،
وان ما يسيل من جراحات هذا الوجه انها هو تلك الاصباغ الفاقعة الزائفة ،
ربما ليتكشف من خلفها وجهها الحقيقي الاصيل ، وعلى الرغم
من تعبير الشاعر الرائع عن هذا الاحساس :

« شارعاً شارعاً يتجرح وجهك يا مصر ، تنزف منه مساحيتك
الفاطمة »

اقول على الرغم من هذا كله فان الشاعر يدرك بوعي مدى الخسارة
وعبق فداحة الثمن ، وذلك حين يختار الفعل « تنزف » ليعبر به عما يسيل
من وجه مصر الزائف من اصباغ فاطمة ، فهو يدرك في النهاية ان هذا لون
من النزيف بكل ما في النزيف من آلام ومخاطر .

ولايتكى بدلالة هذه الصورة الباردة بل يعضى ينيها ويجزؤها ويبرز
تفصيلاتها حتى يؤكد يعبر عن تمزقه وضياعه تعبيراً مباشراً « فوجه مصر لم
يسد » يتجرح » وانما « يتساقط » وليس وجهها الفاقع المصوغ فقط ..
— التمثل في واجهات الملاهي هو الذى يتساقط وانما يتساقط معه ايضاً
وجهها المشرق المضيء — التمثل في فوانيسها الساطعة .

وقد لا تحل الفوانيس هذه أكثر من دلالتها الواقعية فتقترب بهذا
ان تكون ملجأ من ملامح الوجه الزائف المصوغ ، وحتى مع ذلك نأى ثمن
فادح هذا الذى يقتضيه الانفصام عن هذا الواقع المدان ؟ ! وبعد ذلك يعبر
الشاعر تعبيراً شبه مباشر عن تمزقه وضياعه وحيرته والامه بين الواقعيين :

« وانا قطعة قطعة يتساقط قلبي ، شارعاً شارعاً كان خطوي يضع »

وقد عاد الشاعر في هذا المقطع مرة ثانية الى التكرار فاستخدمه
استخداماً موفقاً في ابراز حقائق مشاعره حيث يركز على التفاصيل ويؤكد
عن طريق تكرارها ، وبطء الايقاع هنا بطناً ملهوساً ومقصوداً يسمح
بتأمل حقائق العاطفة واستيعابها ، ويقوم التكرار هنا بدور كبير في اداء
هذه المهمة على الرغم مما يبدو على استخدام الشاعر له هنا من تأثير واضح
باستخدام الشاعر الكبير ابل دنقل لهذه الصورة من التكرار في قصيدته
الرائعة « سفر لث دال » .

ويستمر الصراع في وجدان الشاعر بين العالمين ، ويصبح أكثر تبلورا
ويصبح الشاعر بالتالى أكثر استعداداً لقبول التضحية الكبيرة التى يتطلبها
التحول ، وأكثر اقتناعاً بضرورة هذه الآلام. وهذه التمزقات :

« اتدري انك تبدين أروع بين الندماء وبين الدموع » .

ويتحول مسار التجربة الشعورية هنا تحولاً جديداً ، ويأخذ التمزق
صورة جديدة هي صورة الحوار الداخلى بينه وبين مصر ، حوار يغيب بالحب

والود والعتاب والغضب ، حيث يستعيد في خياله ذلك الوجه القديم الوديع
القرير الحاني لمصر ، الذي رأى فيه — في قصيدة « السانيس العظيم » —
« وجه جدته القديم قبل رحلة الافول » ، يضم في التفاتة الحنان جسمه النحيل »
ذلك الوجه الهادئ الوداع العطوف الذي كان يملأ خياله وقلبه في طفولته
حيث كان يحسها :

.. « قلبين يلتحمان ، وخدين يلتصقان ، وناسا يسيمون
بيتسبون » ، وأرضا لها شجر تحته يستريح المسنون ، سرب
حمام يحط على البيت ، اغنية في السماء ترفرف »

انها صورة بالغة الصفاء والنقاء والشغافية لذلك الوجه القديم ،
صورة كانت تناسب براءة رؤيا الصغير وشغافيتها ، وقد استخدم الشاعر
هنا الموسيقى استخداما بارعا في التعبير عن شغافية هذا الجو الرقراق ،
وتوجهه بالنغم — على نحو ما استغلها لنفس الغرض في قصيدة
« أزمة الحب والموت والياد وظهور ايزيس على الشاطئ الآخر » —
حيث استخدم هنا عناصر موسيقية اضافية تزيد من تأثير الجانب الموسيقى
وبروزه ، فصورة وجه مصر هذه يحتويها بيت واحد مدور ، مداه اربعون
تفعيلة ، ولكن الشاعر يعوض غياب التقفية بعدة قواف داخلية تزيد بها
القيمة الموسيقية ، ويتنوع معها ايقاع البيت الاساسي « المتدارك » الى
مجموعة من الايقاعات الداخلية المتنوعة « المتقاربة » على النحو التالي :

... « احسك قلبين يلتحمان .

وخدين يلتصقان .

وناسا يسيمون بيتسبون .

وارضا لها شجر تحته يستريح المسنون » .

فالسطور الاربعة تبدو كما لو كانت ابياتا مستقلة من « المتقارب » ،
ولكنها في الحقيقة ليست سوى اجزاء من بيت واحد طويل من « المتدارك »
الذي هو ايقاع القصيدة الاساسي ، وقد استطاع الشاعر بهذه القوافي
الداخلية ان ينوع الايقاع على هذا النحو ، وان يعوض غياب عنصر التقفية
الاساسية ، وان يثرى بالتالي تأثير عنصر الموسيقى الذي ساعد مساعدة
كبيرة في الايقاع بهذا الجو الرقراق العذب الذي يفيض بالشغافية والغناء .

هكذا يبدأ الحوار بين الشاعر ومصر هادئ النبرة وديما عذبا ورقاقا
ثم يبدأ ايقاعه في الاسراع ونبرته في الارتفاع حتى ليكاد يتحول الى نوع من
الصراخ اللاهث ، المتراجح بين المناجاة والبوح والعتاب والرفض ، فالصورة
التي كانت تعيش لمصر في خيال الشاعر في صباه قد تغيرت ... أصبحت
أقل شغافية وأقل صفاء وعذوبة ... ولكنها في الوقت نفسه أصبحت أكثر
صدقا وواقعية ، والشاعر يريد ان يرتد بهذا الوجه الى صفاته الأولى ...
ويكون مساومة ، وهن ثم فانه يرفض ان يتلقن من مصر حكمتها الخالدة في
الصبر على ما تكره حتى يتغير .. انه يصرخ فيها رافضا :

« ... لا ... اعقدى حاجبيك ، بنوك يموتون تحت تعسف

من يخدمونك ، تدفن اجسادهم بين جنبيك دون كفن ... »

أحزنى كى يعود هوانا مناصفة ، وأسانا مشاركة
أشعرينا بانك تكين حين ننوح ، تجوعين حين نجوع ، نثنين
حين نقسن »

انه لا يريد منها أن تتزين بالأصباغ والمساحيق الفاتحة لن يخدعونها .
يريد أن تشارك أبناءها المقاتلين الآلهم وجراحهم وجوعهم .
ويبدأ الشاعر — بوعى هذه المرة — ينقسم عن الواقع الذى تسلك
منه فى بداية القصيدة ، ويندمج فى الواقع الجديد ، وان كان الواقع القديم
لا ينقطع عليه رحلة اندماجه فى الواقع الجديد ، حيث لا تنفى صدقته —
الرمز الباقى من رموز الواقع القديم — تقطع عليه مسار رحلته الى هذا
الواقع الجديد ، ولا ينقطع بنوع من الارتباط بها ، على الرغم من شعوره
الواعى بالسود والاسوار التى بدأت تنهض بينه وبينها ، أو التى بدأ
يكشفها فى رحلة وعيه الجديدة :

« بيننا — ان اردنا المسير معا — وطن ، واسى ، وجسور بيننا
« الرغيف .. الرغيف .. الرغيف » « بلادى .. بلادى .. بلادى »

ولكنه حتى مع احساسه هذا بتلك الحواجز التى تحول بينهما فانه يظل
مشدودا اليها بنوع من الوفاء الفطرى ، وربما بنوع من الارتباط الموروث بهذا
الواقع الذى تمثله ، ولذلك فانه حتى حين يصل الى قرار نهائى
بالانفصال عنها ، وتوديعها الوداع الاخير ، فانه يودعها فى نحو بالغ :
« .. لابد ان اطمئن وانت تسيرين فى المشرق »

بل انه قبل ان يودعها ليخطو خطواته الأخيرة نحو هذا الواقع الجديد ،
يحرص على التزود منها ، فهو يريد أن يتزود لرحلته الجديدة من ماضيه
الذى ينقسم عنه بتأمل وأوضاً ما فيه :

« قربى وجهك الآن منى فى هذه اللحظة القاطمة » .

وتودعه الصديقة على موعد فى الصباح ، ويردد ذاهلا ،
وهى تختفى عن أنظاره : « نلتقى فى الصباح »

وهكذا تختفى الصديقة — آخر رموز ما ضيه القديم — نهائيا من أفق
رؤياه ، لتحتل مصر وحدها كل امتداد هذا الأفق ، ولكى لا يرى سواها ،
ولكى لا يبقى فى خاطره الا ذلك الحوار العائب العائب الغائب الغاضب
الصاحب بينه وبينها .

ومن قبل استغل الشاعر فى القصيدة عنصر الحوار عدة استغلالات
بارعة ، فهو تارة حوار واقعى بينه وبين صاحبه يعبر عن تذبذبه بين الوفاء
لها والاستجابة لنداء الواقع الجديد ، وطورا آخر هو حوار فنى بين
عنصرين من عناصر الموقف الذى يصوره ، كذلك الحوار بين هتاف الجاهير
ورصاص البوليس ، « الهتاف يدوى .. الرصاص يرد ، الهتاف يدوى ..
الرصاص يرد » ويقوم التكرار هنا بدوره فى التعبير عن استمرارية الصراع
بين هتاف الجاهير ورصاص البوليس ، وطورا ثالثا يأخذ الحوار شكل
صوتين متحاورين من الاصوات المتصارعة فى القصيدة ، كالتعبير عن صوت
الهم الخاص للشاعر وصاحبه فى البداية المتمثل فى عودتها للبيت راجية
وصوت الهم العام الذى يمثل صرخة الجاهير الغاضبة بعدم امكانية
استمرار الصبر على الجوع .

— لم يعد ممكناً أن تعود لبيتك رابكة ..
— جاعنا الصوت مشتعل ..
— لم يعد ممكناً أن نجوع

أما هنا فإن الحوار صورة جديدة ورائعة — على الرغم مما يشوب بعض جوانبه من تطويل واضطراب غير موظف — حيث تتصاعد سرعة إيقاعه في خط بياني مع تصاعد الخطر المحدق بمصر ، وحيث يمتزج الواقع الخارجى بالتداعيات الداخلية امتزاجاً موفقاً ، وحيث تتراوح النبذة ما بين البوح الذائب والعتاب الغاضب . يبدأ الخطر المحدق بمصر ينمو ويتزايد ، أن المساحيق الفاتحة لم تعد هى وحدها التى تتساقط عن وجه مصر ، وإنما يسقط معها تاج مصر ، وتوشك هى ذاتها على السقوط والتداعى ، فصدرها يتفجر بالدم ، وهنا ينسى الشاعر كل عذاب وكل غضب وكل تمزق وكل تردد ، ويندفع إليها فى لهفة عارمة يوله مضطرم ، ويسرع الإيقاع ويلهث فى مقطع من أكثر مقاطع القصيدة عرامة وتدفعاً ، ويستغل الشاعر أداتين بارعتين لتصوير هذه الالهفة المتدفقة المحتمة ، وهما « أسقاط الروابط اللغوية » و « التكرار » حيث تنساب العبارات متدفقة يسابق بعضها بعضاً دون أية روابط ، بل يتداخل بعضها ببعض على نحو بارع يصور مدى اندفاع الشاعر وتدفق عاطفته ، كالتداخل والتقاطع البارع بين العبارات فى الجزء التالى :

« .. أجرى اليك ، ويهبط صدرك » أجرى ، ويعلو وأجرى .. »
فكان الشاعر لا يطيق صبراً حتى يعلو صدرها ، فيسابق إليها النفس ، ولا يصل إليها حتى قبل أن تكيل تنفسها . ولأول مرة فى القصيدة يتبنى الشاعر صرخة الجباهير بوعى « بلادى .. بلادى .. بلادى » يصحبها فى سماع مصر بوله . وتتدفق عبارات المقطع بعد ذلك يمتزج فيها التكرار بأسقاط ادوات الوصل اللغوية فى التعبير عن لهفته واحتدام حبه ، فأكثرت الإفعال تكراراً وتردداً فى المقطع هى الأفعال « أجرى » و « حققت » و « أصرخ » ، والجري هو أسرع أنواع السير ، والتحديث أحد أنواع النظر ، والصراخ أعلى درجات الصوت ، وهكذا يتأزر اختيار الأفعال مع التردد غير المنتظم لها ، وتعلو حدة النبذة ويسرع الإيقاع ، ويلهث .. لينتهى بنغمة قرار هائلة وحاسمة ونهائية « احبك يا مصر » .

لقد خطا الشاعر خطواته النهائية إلى الواقع الجديد ، منحلاً بوعى كل عذابه وكل المعاناة الباهظة التى تتطلبها ، حيث كان الحرس فى انتظاره يقفونه فوق ظهر الفرس ويكبونه بالقيود وتنتهى القصيدة والشاعر يتوجه إلى مصر بتلك العبارة التى توجه بها فى ذهول منذ قليل إلى صاحبه وهو يودعها الوداع الأخير : « نلتقى فى الصباح » ويأخذ الصباح هنا دلالة رمزية بارعة وجليلة ، تعبيراً عن أنه لم يعد فى فؤاده مكان لغير حب مصر .

تنتهى القصيدة لتبدأ بانتهاها مرحلة جديدة فى رحلة فولاذ الشعرية ، مرحلة ضاعت منه فيها القضية مضاع منه الشعر ، ولكنها كانت مرحلة ضرورية ليكتشف الشاعر أنه لا شعر حقيقياً بدون قضية ، ولعل فولاذ الآن استرد قضيته ، واسترد شعره ، وقد يكون لهذه المرحلة وما تلاها حديث آخر .

دع على عثرى زايد

كأنه الصفر ..

على الخليلي

.. منذ سنوات ، وخاصة في مرحلة السبعينيات ، انقطعت صلتنا بالانتاج الادبي والفني ، في فلسطين المحتلة ، ولم يعد يصلنا من الابداع العربي الا القليل النادر ، وفي ظروف محدودة جدا ، حتى الاسماء التي عرفناها بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وردنا اشعارها ، وناقشنا قصصها اختفى احدث انتاجها من الصحف والمجلات المصرية خاصة ، ومن وسائل الاعلام العربي عامة ، وبدا كان هناك تجاهلا متعمدا للحركة الادبية العربية في فلسطين المحتلة ، في نفس الوقت تواصل الحركة الادبية العربية في الأرض المحتلة تقدمها ، وتبرز أصواتا جديدة مهمة جدا ، وهذا يدعمنا الى الالتفات الى الواقع الحقيقي الذي لا يجد صدى في وسائل الاعلام العربية الرسمية ، و (ادب ونقد) تقدم هذه القصيدة للشاعر الفلسطيني على الخليلي الذي ينشر انتاجه لأول مرة في مصر ، وقد نشرت هذه القصيدة في مجلة (النجر الجديد) التي تصدر في القدس المحتلة .

- ١ -

ايتها الزنزانة المعتقة

كخبرة العيد ولا عيد

واحزان العبيد

في بقية السكر

وفي بقية النشيد

كلماطم على عينيه

ارخى من يديه

اششارة ،

وكلمنا صحا

محا

اشارة

وكلمنا ..

ايتهام المتهمة

تفاعلى ،

تفاعلى !

تصطدم الموجة بالموجة عند كل ساحل

وتستريح ،

زنبقة

تخرج من مهجة ناحل

وهشنة

تنهار فوق كاهل

تفاعلى !

نموت ،

ثم لا نموت

مرة ،

وهرتين ،

هكذا ، ولايس الطافوت

مثل اى ثوب يخلعه

لا بد . عاريا يخر . عاريا يفر . عاريا

وتصفعه

فقاعة من دمه

وهرتين ..

مثل اى طالع ونازل

ومثل اى محرقة

يرغ في رهاها القدي
نـدى ،

وتسكن البيوت
هكذا . والبحر ليس الحوت
قالت التوارس الحقة
ولهم تزد ،
أيتها ...

الطفولة الحطام
والكهولة الحطام
والحمائم الحطام
والبيارق الحطام
والاحلام
والاقدام
والارحام

تعالى ،

تعالى !

يدوم عزكم ، يدوم .. دام
يا نينا المدام

يا مدحهم دمايل الدوام
للإمام للإمام !

دام ، دام .. سام !

تعالى !

ترالى !

والقدس مشرقة

وهشـرقة

وهشـرقة

وكلما استطل ليها

اطلت العنقاء من غروضا

ومن غروضا ،

ومن اسطورة نفوت

بـــــــــــــــــــــروت !

لا بـــــــــــــروت نجمنا

ولا بـــــــــــــروت خيمنا

ولا بـــــــــــــروت اتجلس البكاء

تــــــــــــــــــــــــاطى !

قرا الصغير دروسه

وامتد من زمن الهجاء

الى الرثاء

الى الدعاء

الى قمر المزابيل

والسلاسل

في الميادين النفسية

والزنازين الكسيفة

في بلاد الله والاعراب ،

لا بـــــــــــــــــــــروت ،

لا عـــــــــــــــــــــمان ،

لا بـــــــــــــــــــــدان ،

لا وهـــــــــــــــــــــران ،

ايتها القبيحة والفسيحة والنيحة والطريفة

في رحاب الاقربين

وفي حياض الابعدين

تــــــــــــــــــــــــاطى !

كحديقة تمتد فوق حديقة ،
تمتد فوق سحابة ،
تمتد فوق المشقة ،

أنت التي ..
فؤارة ، وهبانة ، ومعتقة
كل المسدائن حسنة
قالت نوارسها
وقتلقة ،
وخائنة ،

وماحلة ،
وقالت ، والبصار
بلا سواحل كلها ،
والنصار

واقفة على صدر الصبي
تأخره ، وتنوي قبل دخولها ،
فينسوس ،
ثم يموت ،

ثم يفوح بالمسك القديم ،
وبالسلاسل
والدمامل
والحجارة
والمسويل

وهذه كل الديار
وهذه ...

سقط الصغار على الكبار
بلا كبار أو صغار

هــهـه ...

لكنهم ساروا • وقنطرة الهوى بقيت
على قلبي جدارا في جدار في جدار

- ٢ -

اضبطى الساعة في الصلاة ،

هل مر زمان الوصل

والقتل ،

زمانا فاترا مثل يد مبتورة

شدت يسدا

والوقت من فقر وقل

لاجنبا

في اى دغسل

لاجنبا

في اى قتل

لاجنبا

في اى وقت

اضبطى الموت الهلالي السديمى الحشيشى

اضبطى شكل الضحية

ومداها

وصداها

ان هذا مثل هذا مثل هذا

ولماذا ولماذا ولماذا

ولما صبت القبور العائلية

والقبور الهابشية

والقبور ...

اضبطى شكل المتينة

انها كانت

ولمسا

صارت المسافة سما

فرق البحر وانمى وجهه الحوت

وضاعت شرفات رجزتها الريح من حين

الى حين ، الى فكري

وفكري

هرة ، خضراء

بل بيبضباء ،

بل حمراء ،

بل صفراء ،

لم تسبل ،

ولم تفرط

رقاب الاقربين

وعويل المالمين

واناشيد القضية

ثم اخرى ،

للدايين القرايين المساكين

عناقيد الانيين

وجلال الخيين

هكذا . من به الطين

ومن لضم فلسطين

واخسبري

بيتة الابطال

ما كان

وما طال

وجبري ،

ثم صفري ،
ثم كبرى ،



لا رهسان .
كل هذا الوقت ،
هذا المصوت ..
او حمى البقية
اضطى الساعة في صدرى
وزقى غرغرات الروح ،
هذا . ومناديل قصية

- ٣ -

تزين الوردة بالقيد وتمشى امة مغاوية
منهوية ، مثقوبة ..
هل نفخت في قصب السكر ربح البادية
علقها ، وانكسرت
قائمة وراضية
للوردة التي تسيل قانية
وتنحني نسدى
نسدى ،
نسدى
على صبرا وشبابيلا
جيسلا فجيلا
رافعا دم المدي
الكيسلا
قد قبلوا ترابها تقيلا
لكنهم مروا بلا غياتهم
ورتلوا ترتيلا
آياتهم

وواصلوا الرحيل

الن ،

تفصلي

واصلني

سبيلك السبيل

صبرا وشاتيلا

وراء خطوة انكسح

مسيرة ،

ورثين

ناخذي الكسح فوق جنتك ،

وورثتك ،

وصخرتك ،

وسسركك ،

وتك .. وتك .. وتك ..

ليأخذ الاصيل من اصيله اصيلا

- ٤ -

الدوائر المتساقطة في القبع ، وفي الحرب وفي الناس ،

تساقط في الناس ايضا ،

والناس سواسية في الموت كاسنان مشط الرصاص

وكراجمات الصواريخ ، والتوابيت العسكرية المتساقطة

في المقبرة المهيبة ايضا وايضا ،

حتى تفرق البلدان وتسمى في مذابحها القديمة والجديدة

وحتى يعلو الشعب الفلسطيني على كل اطلال

فلا تكون جغرافيا ، ولا يكون موطىء قدم ، ولا نافذة سيف

ولا وطن للشعب المشررد .

الدوائر المتساقطة في الدمع ،

حزينة ، حزينة

والسمع خمسـلـر .

وهذه احسنـة القـسـلـي

لم تتغن ، ولم يسحبها التمل الى ثقبه

وهذه موسيقى الجثث المتفنسة .

اصسسيتوا الن ،

ولكن الصرخة حتى الطلقة الاخيرة ،

مكتومة في المسدس الاخير الذى اخترق صدغ خليل حاوى ،

مزجها بالساقطين والساقطات وبماهل الامة الواحدة .

وهـنـذـه ..

جصافل المتحضرين والمتحورين قادمة ،

قادمة ،

قادمة ،

تحرث الجثث والموز الريحاوى والتفاح الحيفاوى ، واملاح البحر الميت

وارز لبنان ، ورمـان الشام ، وزيتون الشام ، وزيتون القدس ، وبقايا

آثار عربية اسلامية رومانية ارمنية كنعانية قبائلية طوانفية للحرب

الذرية المقصودة ، فانتظروا البقية .

واقراوا فوق الحارث الخشبية ، رغم البلدوزرات ، والتراكورات ،

والمستوطنات الازرية ، اسماء بنى عبـاذ وثمود ،

وبنى غسان وحسان

وبنى قحطان وعذنان

وبنى اسحاق واسماعيل

وبنى كيث وكيث

ويسقط للقاع ،

حتى يرتفع البيت ،

ويسقط ...

— ٥ —

سيدتى ، لا تنظري من الشباك ،

ان يـمـرؤا ، اعناقهم مقصوفة ،
واحاديثهم من خشب منحور ،
سيديتى ، لا تاكلى الخاوى ،
سمعت انهم ، وسمعت انهم ، وسمعت ...
سيديتى ، لا تاكلى الخاوى ،
سيديتى !

بعد سنة
لن تبسكى ،
ولن تشعلى السوسن والنعنع فى موقدتى
ولن تحاولى ان تلمقى ماقدتى
بوجبة من الملائكة والقسيسين
وجبة من الخونة
بعد سنة ،

نستطيع ان نجلس معا ، حول القبر الجمامى
ونستطيع ، سيديتى
ان نشرب نخب استقرار الحال ،
ونخب برج اجراس الكنيسة ،
ونخب المقننة ،

ونستطيع ، سيديتى
ان نتحدث عن صبرا وشاتيلا
واحدا ، واحدا ،
داسست الازمنة

داخلا ، خارجا ، صاعدا ، هابطا
سيديتى
خسارت الاحصنة
فى ازمة الكتب ، وازمة الجن الموحشة المؤمنة

واستطيع ، سيدتى

وحدى ،

أن أهبط على ركبتي

على عتبة بيتي في نابلس -

أحرق في المستوطنة

على رأس عيبال

وفي المستوطنة

على رأس جرزييم ،

وفي المستوطنة

على رأس أمى ،

ورأسك أيضا

ورأسى

واتمتم باسمها تخيم عيليت

عالية ، عالية ، عالية ،

ثم انخل فى الجنى

وانخل فى المعنى ،

وانخل فى شجرة الزهقان العاقر

واتمدد تحت سقف المنجحة

ليقول الجنرال : تلك صراصر مسممة

وليقول السائحون : تلك حكاية

وليعرض التلفزيون الاسرائيلى فيلما مصريا بالما

ونشرة اخبار الساعة السابعة والنصف ..

— اضبطى الساعة فى الصلاة

فالاخبار حرق

ونبابة الموت حرق

وسقوط الدار ...

ولتقم القيامة في فنجان قهوة ، وفي طلاء الاظافر ،

وفي مسواة القسطنطينية

وفي المؤتمسرات

والمخيمات ، المخيمات ، المخيمات على اشكالها

من تلك ، ومن خشب ، ومن رمل ، ومن خيام حديثة مستوردة ، ومن

عظام مطحونة ، ومن بقايا قبور ..

ولينسل الوقت شمسه من العجين

وقائلا من القليل ،

وشربة ماء من عطش الصحراء ،

وضربة شمس تحت سور الاقصى

بعد سنة

تخلط المائدة

بالأفندية ،

بالقائمة ،

بالفائدة البنكية

وربما ،

تخلط أسماء وتواريخ المذابح

وتخلط المواقع ،

وتخلط المخيمات

وكل شيء جاهز ،

وناجز ،

وكل شيء ...

يا خالد !

يا حامد !

يا ماجد !

كانت نهاية العالم ،

أو كانت الصفر ...

تفاسط !

أغنية للوطن

تاج الدين

(١) الانطلاق

ياحب فيكى الزوينة ..
والريح بتعصف بالسكون
ياحب فيكى الموج مواطف نمرده بروح الجنون
ياحب فيكى الأنزحة !
والمجدمة المترعة !
ياحب فيكى كل شيء فيه كبرياء
متتمسه !

(٢) الشرف

يهسجج ،
على خط الرصيف لصفر ، يكون
ملسوى ،
كما الحويان من القش الخفيف
صاحطة البطون
فاضيه من زين المجاعة
بتعد فى الثانية .. تهوانا الرغيف
وف جنب الرصيف ..
بتقام القسط ،
وأصوات العيال ،
وعيون الشريف ..
بتصلى الجنسزة !

(٣) الحق

قال ربنا :
أتى يا عبادى .. ما يحنبئس الظلم
وعشان كده ..
مشن عايزه يحب حد فيكم
وأنا اسمى .. عارفينه جميعا
ان حد عايزنى ، يتسول ..
ياحق .

(٤) الميزان

تمعدوا الصحابة فى المساجد للتشاور
جلس النبي يرسم بإيده خط نور
علم بصوبه فى الجباه .. طلعت زبيبة
مادام أيمانك راح يفور .. حنبتى نور
على كل ضلله فى القلوب .. اهتف وثور
واسمى ! تساعيك الملابس والحياء
طينة محمد .. هيه طينة العبيد
لفتين تساوى .. لما بيهل الحساب
يقف الملايكة بالميزان بين الجميع
وعشان نبينا هو الذى ملينا الحياه
ودفانته ببضه .. وخاليه خالص م القلط ..
قال العظيم : ذا مصطفى
والخلق كلك .. كالميلاد مرمصين
مايش صغير أو كبير
هو العسل
ويا المعاملة والحنان ..
لكبر حكم !

(٥) المسائل المعرى

عارس بنى شدداد ..
مجدع ..
وزنده عفى
لورعدوا مواله ..
حيزود المسفات

« السيف لوحده سيف »

بالقوة .. راح يرقص

لكن مشان لوئه ..

دايسينه بالمداست !!

(٦) كان .. يا ماكان

مال الحصان على صدره .. واتنهنه

زفر الحريسق من جوفه عصفوره

طارت على كثاف الهوا .. تبكى على ناسها

كان .. ياماكان .. رجاله فى السكه

رغموا البيارق فوق .. وقطعوا خوفهم

شقوا الضلام نصين .. وخاضوا بحر الذل

وكان نبينا رمز الحكمة والاحلام

عليهم الكلية .. فى الحب ملفونه

ملفونه كالخنجر .. فى الكره مدفوسه

بتقابل الفرسان ..

فى العودة ، بلزغاريد .

(٧) الصجب

دقى على درامى .. مايهيكش عودى

يايا نحيف عوده .. اندق ع السندان

دقى على عودى .. تطنول عزايينا

عزيمه على غلى .. عزومه ع الانداله

دقى على كلى .. واتخيليه مصعدن !

دقى .. يدور مصنع .. يتكك التفكير

يحسب حسب بكره .. من غير هراميه !!

دقى سلام للنلس

دقى عيال مجدع

يتولوا كليتهم ، ..

مرسومة : حرية ،

(٨) جواب حسب

ليكى يا مصر

النين تحية وبوسه من عندى

وأنا جوه في قلبي
 تابه في بلاد الحبس
 والكلمة ،
 والمزايك .
 بتأخذنى مركب صبيد ..
 تدينى للمسياد ..
 يشبكى في الشبكه
 يرمينى تانى ف بحر ..
 قراه ضلله ،
 غويسط
 تصطادنى مركب لسه خارجينها م المينا
 وتدور في افلاكى ..
 مع دايرة التوهه ..
 بسمة جنين اعمى ..
 شواق اخنياته !!

(٩) الخوارج

كل ما انتكرك اهيمن .. انظر لصورتك يومتى ..
 اسرح في مينك واودوب .. انكر لىالى السكون ..
 والبحث عن قلب ضايح .. في وسط الزحام المبيت ..
 فى قلبي .. في ليل المدينة
 غريب الحروف المسورته
 يهتزق في حلقى ولسانى
 لا يصرخ ..
 ولا بتنادبني
 بينفر في وشى عروتى .. ويكي في صدرى حينئذ
 في ساعه بسماعى حديثهم ..
 بلك مسافره مريضه
 وكل الجموع العزيزه .. بتكى لىالى عريفه
 وتشكى التاريخ المظلل .. زمانها ، زحمة عريفه :
 « ومهادى ..
 ما بينهم خوارج !! »

كريشند والظل والقاع

كريشندو .. الظل والقاع

(١)

فلتشتت ..

وخبيسة الليل ..

حسوت ما حسوت ..

تلمسك رخايات المطر ..

تبسغ ..

فيمدان الجنادل ..

وتخط على الطين ..

الغبارها ..

للتهمر ..

تهرب من ظلمها ..

إذا داهمتها ..

لمسة البرق ..

وخيف الريح ..

تطارد الظل ..

والظل لا يمتد ..

إلى قاع المغارة ..

ولا يدخل من ثقب الحارة ..

جاء الزمان الجهم ..

جاء زمان الاستدارة ..

تحمل في أحشائها ..

ليلة التعميد ..
 وليلة القتل ..
 والاغتصاب ..
 ردها .. باب لباب ..
 تلمق الجرح القديم ..
 وحكايات الحضور
 وحكايات الفياب ..
 مذكروها ..
 على مرثى سبأ ..
 وعلقوها على باب العزيز ..
 تبلى اللحم ..
 وخبيثا ..
 ثم انتظروا ..

(٢)

كائنك ..
 كان ..
 أزرق .. أزرق ..
 كالوهم كان ..
 وكالدمع كان ..
 وكالدم ..
 يبرق في شرياتها ..
 وينسج في المروق ..
 يخطئ لحظة الانصاح والبوح ..
 وملايات الوقت ..
 والمسلات السكون ..
 كسان كالسلاج ..

ازرق .. ازرق ..

کے لئے

كيمسلاڊ الجنسون ..

ومساقات التمهيد ..

کسان کا تبلیغ ..

أزرق .. أزرق ..

وڪيٽن ..

فی بطحا و مکہ ..

يلعب جرحيه ..

الفصل الثاني الحلبى ..

وعمران، نجیب ..

والجـوزق المـصري ..

• • والارضا • •

وتتمسك اليمن ..

العناصر من ١١

والعيبات من ١١

هذه بحرة هولاكو..

والله اعلم

(۲)

• • انشیت

خمسة الیصل ..

شعوت ما حیوت ..

لصق رخات المطير..

مَضْمَن دِيدَانِ الْجَادِلِ ..

تخبط على الطريقين ،

الزما ..

صفحة من دفتر الأحرار

من يسرج أحرارتي ..
بأشد قلمي .. وهاتي .. وأبص قدامي
أضرب بعيني .. وأطل على بيروت ..
خلف المدائن .. والمدائن .. والبيوت
الشهداء طوابير السما طالعة
والأرض والعسيرة
بالجحيم والموت
يا صاحب اللسكوت
أنا قتلت استغفر
كان أحمد الزعيم
واقف .. وبالنبيوت
على بيسان بسجوت
بيثت بجسمه والحديد والنيار
بيثت بجسمه والشرف والعرض
يحلف بحق النور
يحلف بحق الأرض
واقف ويغني .. بأعلى صوت
أنا كل يوم أبداً بحق الجهاد

وكل يوم اختتم بالاستشهاد
 وكل جرحى ما يندمل ..
 بينفتح جرحين جدد ..
 جبهوه الفسـوـاد
 الشمس داخله في السواد
 آهـين يا فلسـطـين
 يا طينة الاجـداد
 بينى وبينك كوكبين .. وبلاد
 والف ميت مليون جرس
 لكـمين فـسـاد
 آهـين يا فلسـطـين
 الجرح ما يندمل
 مهما تهرس سنين
 الحق مثنى يموت
 والشهادة مثنى يموت
 واقفاً ويغنى بأعلى صوت
 يا قدس يا .. فؤارة الايام
 الجرح مثنى جينـام
 الان تعود الارض للآتين
 آه يا خيـنـام
 قلبى يملأ جريحة بترقعة
 على يائـسـام
 قلبى يملأ دريحة بترقعة
 على فلسـطـين
 والناصـبـرة يتنادى ..
 صـلـاح الـجـرح

الليلة الأخيرة في شهر طوبه

اسماعيل العادلى

مرة واحدة فكرت أنه لامائدة .

سمعتها لحست ببرودة في جسدها كله ، تأملت عما حولها
رات المجهول الاسود الكبير يفتح فمه ليلتهمها .

منذ ذلك الحين قررت أنها لابد أن تنجح .

دعكت كتفها بالليفة القديسة المتناكلة ، وقالت : في أمشير
الماضى كان قد مر عام ، والآن يوشك طوبه على الانتهاء ، العام
الثانى يوشك على الإنتهاء .

سكبت الماء على رأسها فانبساب دافئاً على ثدييها وبطنها
وسقط من بين ساقيها ، مدحت يدها لتفرش الماء الدافئ على
جسدها كله ، وقد ارتسخت على شفتيها ظلال ابتسامة . من
الخارج كانت تأتيها قرقرة الجوزة كليقاع رتيب متتابع يسلاً الحجرة
الضيقة ، وتسلل اليها عبر باب الحمام المكسور .

رفعت صوتها مفادية :

— ألم تتوقف يا حجاج ؟

كالمادة لم يجيبها ، وكالمادة أيضاً لم تعاود هى النداء ،
فقط نهبت أنه سمعها ، وأنه سيتوقف بعد لحظات . هى
لم تقل له أبداً أنها تعرف أنه يخزن الحشيش ؟ كانت تسميه
الجوزة ، وحتى عندما كانت تزجره أو تعاتبه كانت تقول له الدخان ،

وكان هو مطمئنا تساهما لذلك ، كان يفسح الدخيان في الجبوزة ، ويخرج الحشيش من جيبه ، يقضيه باسنائه ويضعه على الدخان ، دون أن ينظر إليها وانما من انها لا تفهم شيئا .

جفت ثلثي شعرها وبدأت في ارتداء ملابسها ، تأملت جاهدة أحداث الاسبوع الماضي ، حاولت أن تستخرج شيئا يبعث على التساؤل ، أو حتى على التثاؤم ، فلم تخرج بشيء . . في السادسة صباحا يصحو ، تسقيه الشاي ، ياكل شيئا ، أو لا ياكل ، ثم يخرج دونما كلمة ، وفي أحيان قليلة جدا كان يسألها عن الوقت ، أو يطلب منها « شلن » يركب به الاوتوبيس ، وفي التاسعة مساء كان يعود ، تكون هي قد أعدت له الجلباب ، يلبسه بعد أن يخرج من الحمام ، وايضا دونما كلمة يجلس ليلاكل . في بعض الليالي كان يقول أنه تعب ، أو أن الاوتوبيس قد تأخر ، أو أنه واقف على قدميه منذ خرج في الصباح ، وبعد أن ينتهي من الاكل يخرج كيس الفحم ويبدأ في اعداد الجبوزة بينما تدخل هي الى الحمام .

قالت : الحال كما هو ، ليس افضل ، وليس أسوأ مرة منذ سنين بعيدة رأت أمها - عندما أغلقت الحكومة دكانه بالشبع الأحمر - يبكي في حضن أمها ، ورأت أمها تهدده وتسمتها تهون عليه ، لم تجر على الظهور أمامها ، وثقت خلف الباب تسمع كلمات أمها ، وفي اليوم التالي عندما قالت لأمها أنها رأت وسمعت كل شيء قالت لها أمها : أن أولئك الرجال الخشون الذين يبشون الرعب في قلوبنا ، أولئك الرجال ، ليسوا في نهائية الأمر سوى عيال ، وأن المرأة الحقيقية منا هي التي تستطيع أن تسند رجلها وتحميه عندما يحتاج إليها .

انتهت من ارتداء ملابسها ، غرقت شعرها المبلول حول كتفيها ، وقبل أن تفتح الباب تذكرت أن الليلة آخر ليلة في شهر طوية ، وأن أمهم سيبدأ غدا .

خرجت ، كان حجاج يجلس مقرعصافي ركن الجبوزة وتريد لم جلبابه حول ساقيه ، وأمامه جمرات النار المقدسة ، يتأملها بنوله شديد ، ويدخن الجبوزة باستغراق كامل . خطت من أمامه فلم يرمع عينيه إليها ، جلست على السرير ونظرت إليه منتظرة أن ينطق بكلمة ، أي كلمة ، لكنه لم يلتفت إليها ، كانت أن تلحن الحشيش وأيام الحشيش ، لكنها لم تنطق ، رغبت ساقها وتحدثت على السرير .

تأملت له ..

— السن تتوقف يا حجاج ؟

هز رأسه دون أن ينظر إليها . شعرت بوخزات البرد تخترق جسدها ، مدت يدها فمسحت الغطاء على جسدها ، هدأت قليلا ، قلت لا بأس ، الحشيش يجعله ينام ، ويستغرق في النوم ، قيسل أن يذمنه كان يظل جالسا الى جوارها على السرير يخلق في الحائط طوال الليل ، كان — حتى — لا يقربها مهما حاولت الان ينام ، ويستريح ، ويستجيب ، لكل ما تطلبه .

عندما عاد الى البيت في ذلك اليوم ، منذ عامين ، كان الوقت ليلا ، نظر الى الرجال الجالسين وقال : أين الولد ، أين شعبان ؟ تقدم منه جابر ابن عمه ، احتضنه وامسك به من كتفيه ، وقال له والرجال الآخرون ، ان الولد قد مات في المباح ، ودفن ساعة العصر وان عوضه على الله ، ولأنه مؤمن وبوحد بالله فعليه أن يسلم بذلك . لم يفهم حجاج شيئا ، سأل عدة مرات ، وعندما فهم سكت سكوتا تاما ، ثم فجأة قام واقفا استدار وغادر البيت ، وبعد خمسة أيام بحث فيها الرجال عنه في كل مكان جاءوا به من سيدنا الحسين حيث كان نائما ملتصقا بحائط المسجد . تحدث معه الرجال ، وجاءوا له بواهب من أبناء قريتهم ، وسهر معه جابر ليل طويلة يتحدث ويحكي ، كان يسمعهم جميعا في صمت ، أو لعله لم يكن يسمعهم ، مرة حاولت هي أن تتحدث اليه ، تأملت له ان شعبان في الجنة لانه طاهر ويرى ، ساعتها انتقدت عيناه بحمرة مخيفة وصرخ فيها طالبا الا تنطق باسمه ثانية ، ثم انهار جالسا وهو يقول لها انت لا تعرفين شيئا عن حرقة القلب ، بكت وقالت له الله يعلم .

بعد شهرين أو ثلاثة اكتشف الحشيش ، وكانت هي قد ذهبت الى عدد من المشايخ كتبوا لها أحجية وأعطوها أمشاطا ومساحيق تضمها في طعومه ، لكن شيئا من أحوال حجاج لم يتبدل .

وفي يوم شديد الحرارة كانت تنف على محطة الترام ، اقتربت منها امرأة تشبه ابها ماتت منذ سنوات ، سألتها عن الترام ووقفت تنتظر الى جوارها ، ولا تدري لماذا انفتح قلبها لتلك المرأة ، حتى انها وجدت نفسها تحكى لها كل شيء ضحكت المرأة ، وقالت ليها .

— بسيطة .

— كيف يا خاله ؟

— طفل آخر ..

قالت لها انه لا يقرنى يا خالة ، ضحكت المعجوز مرة أخرى وضربتها على كتفها وهى تقول لها اذن فليست امرأة ، ثم استدارت واختفت فى الزحام .

بعد ذلك اليوم بشهر أو شهرين ، وعندما استطاعت أن تستعيد حجاج ، فكرت بان تلك المرأة كانت ابها ، أو امرأة أخرى تلبستها روح ابها . وكلها كانت تظن أن البذرة ستثمر فى بطنها ، كان الدم النجس ياتى ليبيد الامل ، لكنها قبل انقضاء الدم تكون قد تمالكت نفسها وعادت مرة أخرى مصرة على النجاس .

التفتت اليه وهو يطوى كيس الفحم ، ويلتقط قطعه القنطرة على الأرض ، ابسمت وقالت .

— لن تاتى الى يا حجاج ؟

وضع كيس الفحم جانبا ، واقترب من السرير ، قبل أن يصعد مديت يدها وضعت عنه الجلياب ، تمد الى جوارها مبطلها فى السقف ، استدارت اليه وأخذت تصكى له من خفاقة أم محمد جارتهم مع البنت زوجة الميكانيكى التى تسكن فوقهم وبينها كانت تتحسس جسده حكى له حكاية خالتها منيرة وأحفادها الاربعون ، وفى لحظة رأت انها مناسبة ، غرست اظفارها فى اكتفيه وشدقه اليها .

معطف الإخفاء

محمد المخزنجي

أراه الآن ، فأتذكره .. منذ عشرين سنة — في أيام تلك المدرسة .. كنا قد بدأنا نراهم وتحترق أجسامنا بهذه النار اللاذمة الجيلة ، ولم يكن أمامنا لطفاتها الا احلام اليقظة ، وأحلام النوم أحيانا ، والتحقق الاحادي الجانب : نختلى ونستدعى أيا من النساء اللاتي كن يلهيننا ، ونغمض عليهم الاعين — حتى لا يهرين من الخيال عرايا — ونؤجج النار ، فتؤجج تؤج تؤج ، حتى تطير شرارا ثم تنطفئ . أما هو ، فقد كان على النزعة : يذهب اليهن بنفسه ، بحيلة أدهشنا ، وأسبيناها : « معطف الإخفاء » — على نسق « طاقية الإخفاء » .. كان وأفر الجسم فأخذ معطف أبيه ، متزعا بشدة البرد ، أو حجة الاحتشام ، وفي داخل المعطف كان يذهب الى السوق ليوغبل في زحمة النساء ، متهيثا ، متأهبا للظمن ان لاح سائحا له خلسة .

كان في بادئ الامر يحكى لنا ، ثم انقطع عن الحكى ، وان ظل يغزو صامتا ، وحيدا ، في الخفاء .

أراه الآن ، بعد عشرين سنة — من أيام المدرسة تلك ... قد تغير ، وان لم يبرح المعطف بعنه . لعله نفس المعطف الذي كنا نراه فيه منذ عشرين سنة ، فهو متسخ بلون الأرض ، ولون جلده ، ولون شعره الأثمست ولحيته السائبة ، يرتديه على عريه الضامر ، ويمضي هائما مبتلغا في شوارع المدينة ، لصق الجدران كمن يستخفى . يهذى مستيريا بكلمات خافتة ، لا تبين ، الى أطراف يراها وحده ، في الخفاء .

سانشيز

قصة مكسيكية - امريكية (١)

بقلم : ريتشارد دوكني

ترجمة : د. رضوى عاشور

في ذلك الصيف ذهب ابن هوان سانشيز (٢) الى ستكون للعمل بمصنع تعليب فلو تيل . صاحب هوان ابنه الى الوادئ في السيارة الفورد القديمة . وفي الطريق ، وهما في السيارة حدثه الولد الذي اسمه هيسوس (٣) عن مظلة المصنع ، وعن المباني الالومنيوم العظيمة ، والآلات الرائعة ، وعن الحركة المستمرة للسيور . الجلدية التي تحمل علبا لا تنتهي ، حدثه عن المبنى الذي يقع على احد جانبي الطريق والذي تصنع العلب فيه ، وكيف تنتقل بعد ذلك في أنبوبية معدنية عبر الطريق الى مصنع التعليب . وصف له آلات الأغذية والاحتياطات الصحية ، ضحك وهو يتحدث عن لصق أسماء الملبات وكان صوته جادا وهو يتحدث عن النقود .

١ - المكسيكيون الأمريكيون أو الشيكتو يعيشون في الولايات المتحدة الأمريكية ويشكلون احدى اقليةاتها القوية ويتجاوز عددهم سبعة ملايين نسمة وهم عرقيا مزيج من السكان الاصليين (الهنود) والاسبان ولغتهم الاصلية هي الاسبانية ويرجع وضعهم كاتلية في الولايات المتحدة الى منتصف القرن التاسع عشر حين غزت الولايات المتحدة المكسيك سنة ١٨٤٦ واحتلت ملبستها . ونتج من هزيمة المكسيك لعددها ٩١٦ و ١٤٥ ميلا مريمسا اي ٤٥٪ من مجمل أراضيها هي حاليا ولايات كاليفورنيا وتكساس ونيومكسيكو وهي مناطق غنية بمناجم الذهب وحقول البترول . ورغم ضم هذه الأراضي الى الولايات المتحدة الا ان سكان المناطق المجاورة من المكسيكيين ظلوا يعتبرونها امتدادا لبلادهم واستمرت حركة الهجرة اليهم بحثا عن العمل . ويعمل الشيكتو اساسا كمال زراعيين وتعمل نسلوهم ايضا في الخدمة في البيوت والحال الملبسة . وهم يعيشون غالبا في غيتوهات تسمى « بابلونيس » وهي احياء فقيرة ، بيرومسا آيلة للتسقوط كثيرا ما يتغصنوا الماء ودورات المياه ، كما يتلقى فيها المرء . والجرية .

٢ - الاسم من اكثر الاسماء شيوعا بين متحدثي الاسبانية (مسوواء من الشيكتو أو البورتوريكيين) في الولايات المتحدة .

٣ - اسم السيد المسيح في اللغة الاسبانية ، المتعبل الاسباني « لميتج » .

وعندما وصلا الى ستكتون قادة هيسوس الى المنطقة العمالية الفقيرة المكتظة بالحيات وسط المدينة حيث كان سيقوم فترة عمله بالمصنع . فندق رخيص في الشارع الرئيسي ، غرفة لها رائحة ، بها مائدة وكريسي واحد ، وأرضها مبقعة كلرض مبقولة عامة ، السرير متسخ وكذلك الجدران والنوافذ بلا ستائر . وانبعث الغبار من المصباح الوحيد المعلق فوق رؤوسهم والذي يتدلى منه خيط قذر يضاء منه . قال هيسوس وقد رأى وجه والده : « لا لن أبقي في الغرفة طويلا ، انها للنوم فقط ... سوف يكون لدى عمل اضافي أيضا ، ثم ان هناك أماكن للتسلية » .

قاده هيسوس الى خارج الغرفة ، ثم الى الشارع حيث شاهدا بجوار الفندق قطعة أرض خالية كان مقاماً عليها في السابق مبنى . كان للأرض هذا المظهر المتميز لشيء بلا جذور ، ولم تزل هناك بقايا الأساسات والأرضية المكسرة والطوب المحطم ذو اللون الأحمر ، والذي بقيت عليه شوائب من المونة الرمادية كيلغم جاف . لم تكن الأرض بعد قد اكتسبت نكهة القدم التي عادة ما تضيفها الشمس والهواء عليها ، بل كانت تلتصع ببلادة في الضوء ، وبدت أجزاءها متشبثة ببعضها كالتربة ، وقد سر المحراث عليها . تأمل هوان الأرض الخالية لحظة ثم سار مع ابنه من أحد الشوارع الرئيسية الى شارع آخر ، مارين بقطع مماثلة من الأرض ثم توجهها شرقا الى شارع هانتر . على ناصية شارعى هانتر والشارع الرئيسى شاهدا عددا من عمال الهدم يعملون كرة حديدية معلقة في كابل وآلة مرتفعة تحرك الكرة للأمام وللخلف ثم تدفعها للأمام ل اتجاه المبنى . بدت الكرة ضخمة جدا ، وحين صدمت الجدار ارتج المبنى وانطلق منه الغبار ، وبدا كأنه ينكمش خوفا ، وأخذت خطوطه الطولية تيل . وفي كل مرة تضرب الكرة الجدار تسرى رجة في جسد هوان : « انهم يهدمون المباني القديمة » .

قال هيسوس شارحا الأمر : « إعادة تهيئة ، حتى المبنى الذي انا فيه سوف يهدم يوما » .

« وسأل هوان ابنه وهو ينظر اليه : ماذا عن الرجال ؟ . أين يذهب الرجال في غيبة المباني ؟ »

نظر هيسوس لأسفل ، الى أبيه الذي كان أقصر منه بمقدار رأس ، ثم هز كتفيه بتلك الطريقة المكسيكية المميزة ، تنزل الرأس الى أسفل وتميل قليلا ، في حين يرتفع الكتفان كأنهما لعروسة تحركها الخيوط : من يدري ؟ والمبنى الكبير الذي هناك ؟ .

سلال هوان ابنه وهو ينظر عبر صفوف السيارات الواقفة في ميدان هاتنر : « ما هذا المبني الذي يلامس سطحه السماء ؟ » .

قال هيسوس : « انه مبني المحسكة » .

« ألا توجد ستائر على النوافذ ؟ » .

قال هيسوس شارحا : « انهم لا يضعون ستائر على هذا النوع من النوافذ » .

تهنئ هوان : « هذا صحيح » .

سارا في شارع هاتنر عبر مبني «بنك أوف أمريكا» الجديد ، ودخلا مبني قديما . ثم وقفا على أحد جانبي المدخل . ابتسم هيسوس بفخر وهو يستنشق الهواء الراكد ، قال : « هذا المكان للتسلية » .

نظر هوان حوله على يساره مباشرة ، ثمة بار وقف خلفه رجل صلح ، يلبس مريلة متسخة ، ثم عدة موائد مصنوعة من الخشب السيك ، مغطاة بتماش أخضر ، ورجال ينحنون عليها ، ومصاييح تتدلى من السقف تلقى الى أسفل بأشكال مخروطية عريضة من الضوء على الرجال وهم يتحركون بسرعة ، وصوت كرات يصطم بعضها ببعض ، وخشخشة عصي البلياردو الخشبية على الرفوف المثبتة في الحائط ، وطنين الأسطوانات الآلية المعلقة فوق رؤوسهم ، والتي تسجل الاهداف المحرزة في حركة مستمرة ، وصوت الرجال ينفجر باللعنات . كانت الحجرة داغثة وقذرة . هز هوان رأسه .

قال هيسوس : « لقد أصبحت بارما في اللعبة » .

قال هوان ولا يزال يهز رأسه : « هذه هي التسلية » .

استدار هيسوس وخرج وتبعه هوان . أشار الولد بتجاوزا السيارات المصفوفة والمحسكة الى مظلة أمام مدخل أحد المباني في الشارع الرئيسي قائلا : « هناك أيضا أفلام » .

كان هوان قد شاهد فيلما وهو شاب صغير يعمل في المزارع القريبة من فريسنو ، ولم يكن يعرف الإنجليزية في ذلك الوقت . جلس مع أصدقائه على مقاعد جلدية تحمل مساندتها بقضايا لسان من مخلفات الرواد . شاهدوا الصور تتحرك على الشاشة البيضاء : الصور ترتدى ملابس شينة وترقص وتضحك . يقبل أحد الرجال امرأتين بارعتي الجبال بها أخرج هوان : التقليل وسكوت المرأتين على الأمر في حضرة هذا الصدد الكبير من الأغراب . كان هوان يحب زوجته ، وكان شديد الرقة والطيبة معها قبل أن تموت .

بعد ذلك لم يعاود الذهاب لمشاهدة أى فيلم آخر حتى بعد أن تعلم
الانجليزية ، وحتى الاسلام الإسبانية لم يكن يشاهدها للسبب نفسه .

قال هيسوس وهو يأخذ بزراع أبيه : « الآن نذهب الى مصنع التعليب ،
ساريك الآلات » .

وسمح هوان لنفسه بأن يتوده ابنه ، وعادا ثانية مارين بالنسك الى
حيث كان الرجال يهتمون المبنى ، كانوا قد فتحووا فى الحائط ثقباً مبسناً
كالجرح ، توقف هوان وراح ينظر ، وتحركت الكرة الحديدية للأمام ، تمزق
الثقب وتوسعه ، وتكشف المساحة الداخلية الشاغرة التى كانت حجرة يوماً .
تأرجحت أرضية الحجرة عند زاوية غير ثابتة وظهر الخشب مثقثاً وشديد
الجناف فى ضوء الظهيرة .

قال هوان : « لا أعتقد أنى سأذهب الى مصنع التعليب » نظر الصبى
الى أبيه كطفل صنع لعبة من الخيوط وأغطية الزجاجات ولم يجد سبب
التجاهل .

« لكنه عمل شريف » قال هيسوس وهو ينظر بشك الى أبيه « ثم ان
الراتب الذى يدفعونه راتب جيد » .

قال هوان : « الشرف ، الشرف أمر خطير ، المسألة ليست مسألة شرف
.. انك الآن رجل ، وكل المطلوب حجرة وعمل فى الفلوتيل ، ان أباك متعب ،
هذا كل ما فى الأمر » .

« هل خيبت أمك » ؟ قالها هيسوس وقد تدلى رأسه .

فقال هوان : « لا لقد تجاوزت مرحلة خيبة الأمل انك ابنى ، ولك الآن
مكان فى هذا العالم ، لك الفلوتيل » .

لم يتولا أى شئ آخر ، اتجهوا الى السيارة ، جلس هوان خلف عجلة
القيادة ووقف هيسوس بجانب الباب ونراعه على جانبيه وأصابعه
مفرودة ، ونظر هوان لأعلى ، لأبنة ، كانت عينا الولد واسفتين .

قال هوان : « أنت ابنى وأنا أخيك ، لا تصب بخيبة الأمل ، لست من
هذا المكان .. ان رؤية الآلات سوف يفقد الأمر ، هل تفهم يا ولدى ؟ » .

« نعم يا أبى » قالها هيسوس وهو يضع يده على كتف والده .

قال هوان : « انه عالم غريب ياطفى الصفر » . « سوف اكسب مالا وسوف اشترى سيارة خمرآه وآتى لزيارتك ، وستشعر كل من توين باينز بالغيرة من ابن سانتشيز ، سيقولون ان هوان سانتشيز له ابن مهم » .

« طبعاً ياهيسوس ياولدى » قالها هوان ووضع شفطيه على يد الولد ، سائتظر السيارة الزاهية ، وسالكب لك على اى حال . « وابتسم فباتت اسنانه المصفرة » مع السلامة يا حبيبى » قالها وادار محرك السيارة .

وعندما عاد هوان سانتشيز الى توين باينز قاد سيارته الفورد القديمة الى قمة الجبل ، ثم دفعها لتسقط من فوقه ، ثم بدأ يحرق بشكل منظم كل شيء ذى أهمية لديه ، كل الاشياء التى يمكن ان ترتبط بلحظات يمكن ان يحن اليها ، كل الاشياء الأخرى التى لا تعنى شيئاً في حد ذاتها ، كالدرج الإضافى الذى احتفظ به بعد موت زوجته ، والمائدة الصغيرة فى حجرة النوم ، والحلمل الموهجنى الكالغ الملاصق للمتعد المنجد فى الحجرة الأمامية ، والذى كان يضع عليه غليونه والدخان . كسر كل الأطباق والاكواب وتخلص من كل أدوات المطبخ ، ومن الأكل أيضاً بالطريقة نفسها ، وارتفعت النيران فى الريح الزرقاء تحمل حلقات ترابية من الرماد ، فى أعمدة تتصاعد بسرعة مقطعة ، ثم تطلقها بعد ذلك فى غطاء من الدخان المذاب ، تتطاير منها وتثور حول نفسها ، ثم تسقط كالطنج المحترق . وأصبحت الشوك والسكاكين والملاعق شديدة السواد ، تغطيها قشرة رقيقة من المعدن المتأكسد . بعد ذلك أحرق هوان ملابسه ، كل مالا ضرورة له ، وأصبح الدخان رطباً له رائحة كثيفة ، وأخيراً التى بمسبحة زوجته فى الذهب ، مسبحة رخيصة من الخشب اختفت فى النار فوراً . بعدها ذهب الى حجرته وردد على سريره ثم راح فى النوم . وعندما استيقظ كان المكان مظلماً وفى الجو برودة . خرج وتبسول ثم عاد وأغلق الباب ، وبدأ الظلام حيواناً هائلاً يمسك بأنفاسه ، وشعر هوان بأنه يقظ تماماً ، وأخذ ينصت لحقات قلبه . استعصى النوم عليه فظل راكداً يفكر .

فكر فى قريته فى المكسيك ، فى الطين الأبيض المحروق ، طين البيوت الصغيرة المنتشرة كحصون صغيرة فى مواجهة سكنون الجبال العارية ، الرجال يتبعاتهم البنية العنارية الكبيرة العريضة ، وسراويلهم الواسعة البيضاء ، وأقدامهم البنية العارية المفلطحة ، على غبلى السكة الحديدية ... رأى صهريج القرية والنساء جميعاً ممثلات الأجسام ، وتبدلات الحركة ، حبلى دائماً ، وأهانت من الأرض والشمس التى لا تطلق ، يصنل الوهن حتى أرحابهم ، كالروضوخ الذى يسرى فى حماهن البطيئة الصامتة ... والزجال يسرون فى انحاء كائهم يحملون الهنوء أو السناء ، ينلمون فى ظل المباني يستندون إليها كالكلاب الهرمة ، ويكونون طعاباً جافاً حارقاً يتشف لحمهم

المرطب الطرى ، ويجعل وجوه الرجال والنساء كالحقول المتأكلة حتى وهم في مقتبل العمر ... وأصابع كتيعان الجداول الجافة الضيقة ... أرض قاسية أخذت حياة أمه وأبيه قبل أن يبلغ الثانية عشرة ، وحياة عمته التي كان يعيش معها قبل أن يبلغ السادسة عشرة . في السابعة عشرة ذهب الى ماكسيكالى لأنه كان قد سمع الكثير عن أمريكا ومن الأموال التي يمكن أن يحصل عليها الإنسان فيها . أخذوه في سيارة نقل مع رجال آخرين لكي يعملوا بالحقول المحيطة ببيكر سفيلد ، ثم في الحقول القريبة من فريسنو ، وفي طريق عودته الى ماكسيكالى قابل لابليتزا ، كما أطلق عليها فيما بعد (فتنة) . تزوجها وهو في التاسعة عشرة ، أما هي فلم تكن تجاوزت عاها الخامس عشر ، وفي العام التالي وضعت بنتا ولدت ميتة وكادت الولادة أن تودي بحياتها . قال له الطبيب أن قناتها ضيقة جدا وحضره بأن لابليتزا لا يمكن أن تنجب وتبقى على قيد الحياة . سمعتها خرج في ضوء القمر وبكى .

كان قد سمع الكثير عن جبال السير نيفادا المثيرة ، والتي تطل على ما يسمى بالماسفلود . ولأنه كان يخشى الأرض ويعتقد أنها قادرة على قتله كما قتلت أمه وأباه وعمته ، وكما تقتل ببطء العديد من الناس ، كان يريد الهرب بعيدا عنها الى جبال كاليفورنيا العالية الباردة البيضاء ، حيث ينمو قلبه وتتدفق الدماء في عروقه ، وربما تتسع قنائه لابليتزا . بعدها بعامين ذهب في سيارات النقل التي حملت الرجال الى ستوكتون ، بوادي سان واكين ، لجمع الطماطم ، ورأى السير انفادا المطلة على الماسفلود . رآها عن بعد بطبيعة الحال ، ولما كان الوقت ضيقا فلم تكن مغطاة بالثلوج . ولكنه حين عاد حدث لابليتزا عن زرقة الجبال في نفض الفجر وسكونه ، عن امتدادها وشموخها النبيل ورسوها وانها لم تكن تبعد عنه سوى خمسين ميلا .

صار يعمل كثيرا ويعجز نقوده ، وأخذ لابليتزا الى قريته ، حيث كان يمتلك بيتا من الطين الأبيض كان لأبيه ، لأن الحياة هناك أقل تكلفة وأخذ ينتظر — وهو خائف من الشمس والتراب والصبت الجاف الخالي من الهواء — أن تتراكم النقود . وفي ذلك الخريف حملت لابليتزا ثمانية لخطأ تسببت الشهوة فيه . وكان حملها شديدا الصعوبة . وفي الشهر الخامس قال الطبيب الذي كان ملحدا: انه يتحتم التضحية بالطفل كي لا تموت الأم ، وأعلن قس القرية وهو رجل صاحب شذيد الحيوية ، متعلم ويسعده استعراض علمه ، أعلن أن غضب الله سوف ينزل بهم لو اقترعوا اثنا كهذا ، ومرخ القس قائلا : أن الطفل هو الذي يجب أن يعيش وأن على الحمل أن يستمر ، وأن على الجميع أن يضعوا في الحسبان روح الطفل الخالدة . ولكن هوان قسور أن

يستمع لرأى الطبيب الملحد ، الذى أنزل الطفل ، ومعدت لابيلترا دما كثيرا ،
حتى أن قلبها فى لحظة من اللحظات توقف فعلا .

وعندما انتزع الطفل من رحم امه ورأى هوان أنه ولد خرج راكضاً
من بيت أبيه الطينى وسار فى خط مستقيم فى الطريق المغبر ليواجه تمراً
أحمر قبيحاً ، لعن الأرض والسماء ، ولعن قرينه ونفسه والابلاهة . وأصبح
هوان يشعر بخوف شديد ، لذلك ذهب الى الطبيب الملحد بالرغم من أن الأمر
كلفه نقوداً أكثر ، وطلب منه أن يعقبه ملاً يعرض حياة لابيلترا لآى
خطر بعد ذلك . وقد أيقن أنها لو حملت بعد ذلك فسيودى الأمر بحياتها .

وفى الصيقت التالى ذهب مرة أخرى فى سيارتا النقل الى وادى سان
واكين فوجد الجبال على حالها فى ذات المكان عاليه وزرقاء فى سكون
الفجر ، ثم يبهت لونها بفعل الحرارة وضبابية الظهيرة فتصير اقرب الى
لون الحليب .

أحياناً فى الليل كان يخرج من الأكواخ المعدة لسكنى الرجال ويواجهه
الظلام ، يفكر فى ملساء أن يكون المرء قريباً مراده الى هذا الحد ولا يستطيع
اليه سبيلاً ، وملاء هذا الشعور نفسه فى الأمسيات الحارة التى لا نسمة
فيها ، وتمكن منه حتى صار يذهب أحياناً مع غيره من الرجال الى سكتون
يقف على نواصى الشوارع فى المنطقة العمالية المليئة بالحانات ويتحدث
مع أى شخص ، كان يذهب معهم بالرغم من أنه لم يكن يسكر بشرب الخمر
الرخيص ، ولم يكن يذهب الى المومسات ولم يكن يتشاجر .

كانوا يركبون سيارات نقل قديمة مغطاة بالقماش ، ويجلسون
على ألواح خشبية قاسية ، يحدقون فى الخارج عبر الشرائخ الخشبية
للباب الخلفى للناقلة ، وكلما مرت سيارة يزحف ضوء المصابيح الساطع
الأبيض اليهم ويستقر عليهم ، وعندما تتجاوزهم الأضواء يلتصع زجاج
النوافذ الجانبية ، وأحياناً يبدو من وراء الزجاج وميض شبح وجه ينظر
الى أعلى قبل أن يطبق الظلام ، وأحياناً حين يتصافى وجسود أحد اقرباء
الرجال الذين يسكنون بالقرب من المكان تتاح له فرصة الانتقال فى سياره
خاصة ، وهو ما حدث له مرة ، ركب سيارة خاصة وراقب مصابيحها وهى تلقى
بضوء باهت فى أول الأمر ، ثم ضوء أبيض على مؤخرة إحدى سيارات النقل ،
ورأى وجوه الرجال وهى تلتفت الى الخارج ، بعث النظرات على الوجوه
كلها تسبح فى بياض ، ويجلسون فى المقعد الأمامى وينظرون عبر الضوء الى
الظلام ، بعد ذلك كان دائماً يركب فى سيارات النقل .

وعندما رجع الى قريته بعد حصاد ذلك الموسم كان يعرف انه غير قادر على الانتظار اكثر ، فابتاع ثوبا من الحرير للابليتزا ، واشترى لنفسه من محل للملابس المستعملة بطة أمريكية . كان قد عمل بجد وباع بيت أبيه ، وادخر كل نقوده ، وفي يوم مشرق في بداية شهر سبتمبر عبر الحدود عند ماكسيكالى وركبا الاتوبيس الى فريسكو .

اتام هوان من سريره ليخرج .. وقف الى النجوم . رآها ماثلة في الظلام ، تطلق صرخات كثيرة متقطعة من الضوء . وكما يحدث دائما وجد نفسه متأثرا من قرب الما شحته . قالت له أمه ان النجوم مطهر من نوع ما ، تصلى الأرواح فيها في ندم صامت بارد . وبعد وفاة أمه تسأل أن كانت الأرض هي أيضا نجمة تحترق وحيدة . ولم يعد بإمكانه أن يتطلع الى النجوم دون أن يفكر في ذلك . « وفي أن الأرض لابد أنها أكثر النجمات تألقا . سار متجها الى بقايا النار ، ومن الرماد أتته حرارة رتيبة ، وتصاعد عمود مترنح من الدخان ، ثم انحنى في مواجهة الريح . تأمل الرماد لبعض الوقت ، ثم سرح البصر عبر أشجار الصنوبر العالية الى السماء الجنوبية . كانت على حالها . شعر بحرارتها وجفافها المتفحم ، وباحترائها الشديد العمق والجفاف ، كان يتخيل ذلك طبعا ، ويعرف رغم ذلك أن ما يتخيله حقيقى . عاد الى الكوخ ، واستلقى على فراشه ، ولكن أفكاره الآن كانت تدور حول لابليتزا وجبال السير نيفادا الجميلة .

وفي الطريق من فريسكو الى ستكتون كان الفخر والامل يملؤها . اشترىا برتقالا وشيكولاته وكلا وهما يضحكان . نظر اليهما ركاب الاتوبيس وهزوا رؤوسهم ونابوا اخذوا يقرأون المجلات . أما هو ولابليتزا فاحذا يحققان من النافذة الى الأرض .

في ستكتون ساعدهما رجل يدمى يوجينو مائديز . كان هوان قد قابله وهو يجمع الطماطم في الدلتا . وكان ليوجينو ثمانية أطفال وزوجة سمينة جدا ، ولكنها شديدة الطيبة والتسامح ، اسمها انيتا ، ساعدهم يوجينو في ايجاد حجرة رخيصة قريبة من الشارع الرئيسى حيث مكنا ، حتى يقررا الخطوة التالية في مسارهما . وكان بإمكان يوجينو أن يسدب سسيارة لمساعدتهما على الانتقال .. وكان هو الذى أخذهما في سسيارة أخيرا الى الجبال . كان يوما بلا مثيل في حياته ، أن يجلس في السسيارة مع لابليتزا ، أن يكون مع زوجته لابليتزا في هذه السسيارة الصاعدة مباشرة في اتجاه الجبال الرائعة العالية . عبرت بهم السسيارة من أرض الوادى المنبسطة الى التلوجات البنية للتلال والهضاب ، حيث تنمو مئات من أشجار البلوط . بعضها دائم الخضرة والبعض الآخر لا يورق الا في موسمها الخاص ، تبدو أشكالها كالفطر البرئ ، كأنها صور سالكة لصواريخ . تنطلق في يوم

عيد ، خضراء فقط ولكنها تنتشر لاعلى وعلى الجانبين والى اسفل ، مكونة ظللا تكاد تبلغ الكمال في جمالها . عند جاكسون انصرف الطريق ليصبح نجاة طريقا صاعدا .

وكان حلمه عن المكان قد تجسد ، لم يكن قد رأى من قبل اشجارا بهذه الكثرة ، عظيمة في شموخها ، اشجار من صنوبر لها لحاء رمادي ملتو ومفتول كالآلياف ، واشجار أخرى يشبه لحاؤها الجاف المفلطح « بسكوت » الجنزيبيل ، ثم أخرى يمكن نزع لحائها بسهولة . وتلك المسماة بالاشجار الحمراء تنتصب عالية وصلبة لها لون الكهرمان ، تلفت حولها قشرتها التي في سمك قبضته ، وتقف الى اعلى بأذرع كبيرة من الخضرة . وللأرض لون احمر غنى كأنه دماء عشرات الهنود وقد سالت لنوها عليها ثم جفت ، مساحات مظلمة من الظل ينافيها الضوء والازهار الزرقاء والازهار البرتقالية والطيور وحتى الوعول . شاهدا كل تلك الأشياء في ذلك اليوم الأول .

« الى أين نحن ذاهبون ؟ » يسأل يوجينو

فاجابه هوان : « الى مكان شديد الروعة »

ذلك اليوم لم يصلوا الى توين باينز ، ولكنهم بعدها بأسبوع وهم في طريق العودة استتسروا من جاكسون عن امكانية شراء ارض أو بيت في الجبال ، فدلهم الرجل رغم دهشته على توين باينز التي قال ان بها منشرة خشب وبيوتا للبيع .

ولقد اكد توفيقهم المستمر ذلك اليوم شعور هوان بان حلمه يتحقق . كان معه الف دولار . هي كل ما استطاع ادخاره في السنوات السابقة . وجدوا رجلا لديه كوخ صغير للبيع عند مشارف البلدة . نظر الرجل بتمعن الى هوان والى لابليتزا والى يوجينو وقال « ألف دولار » وهو يعتقد انه ليس بإمكانهم أبدا امتلاك مبلغ كهذا ، وعندما ناوله هوان النقود فوجيء الرجل حتى انه كتب عقد الايجار فورا . وأصبح لهوان سانشيز وزوجته بيت في الجبال .

وعندما أغلق هوان باب كوخه عرف ان الرجل سرق نقوده . كان الكوخ صغيرا . وسقفه مائلا ، ولا يمكن اغلاق بابيه بالحكام ، وبدا وكأنه سوف يسقط من على التلة . ولكن الكوخ كان قد صار لهما وكان بإمكانه بشيء من الجهد أن يصلحه . وبسرعة عادا الى جاكسون حيث استأجرا سيارة نقل واشترى بعض الأثاث الرخيص ونقلاه الى الكوخ . وعندما انتقلا احضر هوان زجاجة من الويسكي ولأول مرة في حياته أخذ يسكر .

وكان هوان سعيدا جدا مع لابليتزا التى تقبلت نظرته للأمر ،
وتفهمت حاجته وجعلت منها حاجة لها ، وبالرغم من موقف أهل البلدة
الا أنها نجحت فى خلق فرحها الخاص ، وكان هوان قد عرف حكاية
هؤلاء الناس .

أسس توين باينز - كما علم شخص يدعى بنجامين كارتر يعيش مع
ابنته فى بيت نخم بأعلى التلة المشرقة على البلدة . ولقد قدم لبنجامين كارتر
هذا ، ذو الثروة الواسعة الى الجبال قبل ذلك بثلاثين عاما لكى ينقذ
زيجته . فى البداية كان فقيرا ، وأحب وهو فقير ، ولما أصبح شديد
الثراء نتيجة اكتشاف البترول فى مزرعة أبيه فى أوهايو ، ورحل الى
المدينة ، أصبح غير قادر على الحب لانشغاله بالبحث عن المال والسطوة .
وأخيرا عندما تزوج من المرأة التى كان يحبها وجد أن حاجزا قد نشأ بينهما .

كان بنجامين قد تغير أما هى فلم تكن قد تغيرت . ثم مرضت المرأة
ووعدها بنجامين كارتر أن يأخذها الى الغرب ، الى أقصى الغرب ، بعيدا
عن المدينة حتى تعود الأمور الى مكانت عليه فى البداية . ولما كانت
المرأة حبلى فقد أسرع بنجامين كارتر الى جبال كاليفورنيا واشترى
مساحة شاسعة من الأرض ، وشرع فى البناء قبل مقدم الأمطار والثلوج .

استأجر عددا كبيرا من عمال البناء ظلوا يعملون طوال ذلك الشتاء
حتى انتهى البيت الذى لم يعد ينقصه سوى بعض اللمسات الداخلية
والاثاث . أما بن كارتر وزوجته فكانا ينتظران فى المدينة . وفى أوائل
الربيع رحلا الى كاليفورنيا بصحبة الطبيب الذى عارض بشدة فى تعرض
الزوجة لرحلة القطار الشاقة ، وللرحلة الأصعب فى جاكسون أثناء
الصعود الى البيت فى عربة يجرها حصان . لكن المرأة كانت تريد أن يولد
الطفل بالشكل المناسب ، فذهبوا . وولدت الطفلة ليلة وصولهم الى
البيت ، أما المرأة فظلت تحتضر طوال الليل . كان هذا هو بن كارتر الذى
يعيش مع تلك الابنة الآن فى البيت الكبير أعلى التلة ، ويملك ابنته بنجلون
حتى أنه يقال أنه قتل شابا أظهر اهتماما بها .

عرف هوان كل هذا من خادمة مكسيكية عملت فى البيت الكبير منذ
البداية . وعندما حكى الحكاية للابليتزا بكث وزت رأسها ، وقالت تفسر
بكاءها أنها مأساة حب .

وايقن هوان وهو يخلق الى قم خياله أن هذه المأساة كالوباء قد
اجتاحت سكان البلدة المائة تماما كما تلمسهم ظلال البيت نفسه إذ
تزحف مباشرة على طريق السيارات كل ليلة ساعة الغروب . . وجد فى

هذا التفسير لما يقوم به من ترك دجاجات وأسماك ميتة على بوابة كوخه أو القاء أكوام القمامة في الحديقة . وبدا لهوان أنه يفهم لماذا يقومون بذلك ولهذا السبب لم يفعل هو شيئا في مواجهة هذه الأعمال التي ربما كانت من فعل أطفال عابثين ولم يكن يرغب أن تمتد العدوى التي أصابتهم ولا تلك العدوى الأكبر التي تجعلهم يتحيزون ضده كبكسيكي ، لم يكن ذلك يعني أنه غير مبال ، ولكنه ببساطة كان مغرما بلابليتز و بجبال السير نيفادا . وأخيرا توقف أهل البلدة عن تلك الأعمال .

ثم بدأت حياة هوان سانشيز تدخل أجمل مراحلها عندما سقطت الثلوج الأولى ، أصابته الحمى ، وأخذ يركض بين أشجار الصنوبر ، ويصرخ ويتدحرج على الأرض ، ويستقبل ندف الثلج بغمه المفتوح ، يحملها في تجويف كتفيه المتكورتين ليضربهما فيشعر لابليتزاً وهي تقف على باب كوخهم وتضحك له . وأخذ يرقص ويؤلف أغنية عن الثلوج التي تسقط على الصحراء ، ثم يرتجل صلاة يتوجه بها الى مزارع الثلوج .

وفي تلك السنة الأولى في الجبال فهم هوان أن الحب هو رحابة داخلية تمكن الذات من الامتداد الى خارجها . ووجد نفسه قادرا على ذلك أكثر من أى وقت مضى ، وكان مساما بعينها من حواسه قد تفتحت للبرة الأولى . في السابق أراد السير نيفادا لجمالها وتناقضها مع قسوة موطنه ، أما الآن فقد صار يحبها . يحبها كما يحب لابليتزاً ، يحبها كامرأة . . . وفي تلك السنة الأولى عرف أيضا أن حبا كهذا لا بد وأن يكون مرتبطا بالخوف أو الهلع . . . كان هذا مجرد شعور يطفو الى الومى أحيانا خاصة في اللحظات التي تسبق استغراقه في النوم . وبقي شيئا ثاقويا تهما . . أما الشيء الأساسى فكان وعيه بالطريقة التي أخذ هذا الحب يتغل بها كل ماق طريقته ويلفظ مالا يستسلم له ، كان هذا الحب نوعا من العبي .

وفي ذلك الصيف كان هوان يترك لابليتزاً ليجمع المحاصيل في وادى سان واكين ، إذلك تصادق مع خدام البيت الكبير الذى كان يستخدم سيارة مالك البيت ، ويقودها في سفح الجبل بانحداف أهودج وأن كان واثقا من نفسه . ولقد قرر هوان بعد ذلك الصيف أن يشتري لنفسه سيارة ، ليس حبا في التملك ولكن ببساطة لأنه صار يعتقد أن هذا الرجل سوف يقتل نفسه يوما ، ولأنه أيضا لم يكن يرغب في أن يظل معتادا عليه .

اشتغل في جمع الجوز بالقرب من بلدة ليندن ، ثم جمع الطماطم في الدلتا الغنية ، وكان شديد الرغبة في أن تكون لابليتزاً معه ، ولكن الأمر كان يتطلب نقودا كثيرة ، وغرفة في فندق في الحى العمالى ، وبدا ذلك غير ممكن لاحتفاظ المكان بالحانات والقوادين والمومسات والسكارى والمجرمين ،

ولحالة اليأس المتفشية بين الناس ، والتي كانت الشرطة تستغلها بشكل منتظم بين الحين والآخر . ولم يكن هوان يحب حى العمال هذا ، ولم يكن بإمكانه أيضا تجاهله أو الاعتماد عنه ، لأن العديد من اهله فقدوا حياتهم فيه ، وبسبب ما يفعله الرجال بأنفسهم كان يفضل البقاء فى معسكرات العمل التى كان يمكن احتمالها برغم سوءها . وكان يعمل كثيرا ويتسدر ما يستطيع ، ويحرق فى الجبال التى كان بإمكانه رؤيتها بوضوح دائما فى ضوء الصباح ، وعندما انتهى موسم الطلطم عاد الى لابليتزا .

وبالرغم من أن البلدة لم تالف وجودها قط الا انها تقبلتها ذلك الصيف حين بدأت لابليتزا تصنع سلاسل من القش ، وتبيعها الى الناس الذين اتبلوا عليها لجمالها ودقة صنعها ، ورسومها المنمقة ، وحين بدأ هوان ينحت اشكالا لحيوانات ، وهو ما تعلمه من أبيه ، وهذه ايضا كانتا يبيعانها . ولقد وفتا فى نشاطهما هذا الى حد أن أخذ هوان صندوقا ملاء بمصنوعاتهما الصغيرة الى جاكسون حيث بيعت فى الحال ، وفى الربيع التالى تمكن من شراء سيارة فورد .

وفى تلك السنة الثانية فى الجبال اكتسب هوان معرفة جديدة ، صار يعتقد أن الحب ، قدرته هو على الحب ، هو الشيء العظيم الوحيد الذى يأتى فى حياته ، والذى يجعله أكثر نبلا وشرنا ... هذا الحب هو قدرته الوحيدة ونجاحه الأوحد فى عالم لا قيمة له . ومع هذا فقد كان هذا الحب نفسه شيئا بسيطا ، بسيطا الى حد الألم ، يشعر به كلما ذهب الى الوادى . يعمل ووجهه متجه الى الأرض ، وكلما رأى الرجال فى المزارع ، واستمع الى كلامهم ، وراقبهم وهم يغادرون السيارات الى الحى العمالى . وأصبحت الليالى التى عليه أن يمضيها بعيدا عن لابليتزا بعد هذه المعرفة التى اكتسبها يملؤها نوع جديد من الشعور بالوحدة ، وكأن جزءا من جسده قد فصل عن الكل ، وبدأ يفهم أيضا شيئا أكثر عن الخوف أو الهلع الذى يبدو أنه يقتضى أثر الحب .

ثم حدث الأمر ، متأخرا فى العاصم السادس من زواجها .. هذا مستحيل ، أمضى عدة ساعات فى مواجهة النار يقول لابليتزا انه مستحيل ، لأن الطبيب أكد له أن كل شيء ربط جيدا ، وأن سلوكه كان مبنيا على هذا الأساس ، ولكن الاطباء يمكن أن يخطئوا ... كانت لابليتزا حبلى .

ولم يكن الحمل صعبا فى الشهور الخمسة الاولى ، وكان يصدق أن قناة لابليتزا سوف تفتح ودعا للرب . ودعا للأرض والسمماء ، ودعا لروح أمه ، ولكن بعد الشهر الخامس بدأ التعب الحقيقى فترك الصلاة تماما الى الكثر . لم يكن هناك رب ، ولا يمكن أبدا أن يكون هناك رب

في مواجهة ألم كهذا . . . ألم انساني لا يمكن تصديق مذه . . . وحتى عندما نقلها الى مستشفى ستوكوتون لم يستطع الأطباء إيقاف الألم الذي استمر بشكل مفرط ، حتى اعتقد أن لابليتزا تحمل الألم في رحمها ذاته .

وفي الشهر السابع من الحمل قرر الأطباء أن يخرجوا الطفل ، واتسوا بلابليتزا الى حجرة بها أضواء وآلات ، حيث ظلوا يعملون وقتاً طويلاً ، لكنها ماتت هناك تحت الأضواء . . . والأطباء يلعنون ويتصببون عرقاً وهم منكبين على جرح ألمها الواسع ، ولم يقولوا له عن الطفل الذي نظفوه ووضعوه في حاضنة حتى اليوم التالي .

في تلك الليلة جلس في السيارة الفورد ، وحاول أن يتصور الذي حدث ، ولكنه لم يستطع إلا رؤية معنى لابليتزا في دوامة الألم ، كان فيها هدوء خفيف ، كانتا تطفئان الهدوء كما يطفئ الماء الحقيقة ، وقرب الصباح سقط على جنبه على الكرسي وراح في النوم .

وهكذا وارى جسدها التراب الأحمر بمدافن البلدة وراء الكوخ . كانت أشجار الصنوبر تتشابك فوق رأسه ، وفي حر الظهيرة امتد ظل على الأرض تشارت فوقه مساحات ذات نهايات مذببة من الضوء ، فبدت الأرض باردة لها رائحة طيبة . ولم يفكر حتى في أماتها الى المكسيك بما أنها كانت دائماً جزء من حلمه ، والآن ستكون دائماً في جبال السيرانيفادا مع الزهور البرتقالية والزرقاء وبياض الشتاء الهادئ العميق . ويكون هو معها مع كل مكانه وما بإمكانه أن يكون .

ولكنه لم يفكر في هذه الأشياء الأخيرة كما يفعل الآن ، بل تمام بذلك ببساطة بدافع غريزي ، وباحساس بما هو ضروري تماماً ، كما تمام بالعمل هذه السنوات وهو ينتظر أن يكبر الطفل هيسوس ويصبح رجلاً . هيسوس لماذا سمي الولد هيسوس ؟ ذلك أيضاً ربما كان غريزيا . بعد موت لابليتزا بقي من أجل الولد ليكون معه حتى يصبح رجلاً ، ليريه جمال جبال السيرانيفادا ، ليعلمه الرجولة الحق ، ولكن هيسوس . . . هيسوس الأمريكي . . . هيسوس الفلوتيل . . . هيسوس لا يعرف شيئاً ولا أمل في أن يعرف . كان ذلك اليوم الذي رافق نية هيسوس هو يوم تحرره إذ انته الحقيقة بعد سنوات من الانتظار . . . الحقيقة النهائية التي أمكنه فهمها فقط لأن لابليتزا مرت بحياته : أن الحب هو الجمال . . . ولابليتزا وجمال السيرانيفادا شيء يخلق أو يصنع . . . ولكن كان هناك نوع آخر من الحب عميق جداً ، يحتضن وجوده ، أحس به مؤخراً ، يهب عبر الجبال من الجنوب ، وهو الآن يعرف أنه كان موجوداً منذ بداية حياته متذكراً في الشمس والرياح . . . في هذا الحب يكن الدم والأرض وحتى الله ، اله من نوعاً ما . . . قدرة اله على الأمل . كان يريد هذا الحب لذاته ، وهو يعرف أنه هو الذي سمح له بأن تكون له لابليتزا وأنه بدون هذا الحب لما كانت لابليتزا .

كتاب : نهضة مصر

تأليف : أنور عبد الملك

عرض : د. محمد حافظ دياب

نادرة هي الأعمال التي تحس التاريخ بوعي ، فلا تحيله الى تصور ذهني ، أو وهم معرفي ، أو تعميم مجرد معزول عن حركة الاحداث والناس ، بل تعيشه رؤية مفتوحة ، وتعاطفا حيبا ، ومنهجية علمية .

واستغرافا بإخلاص المحاولات التي قدمت وتقدم دراسات في التاريخ المصري بنظرة شاملة الى حد ما ، فثمة بلا جدال قصور ضمنى يحد من وصولها الى اجابات متمسكة . فهذا التاريخ لم يدرس حتى الآن دراسة كلية متصلة ، بل ينذر ان نجد تكاملا في مجموعة الكتب التي حاولت دراسة مرحلة تاريخية واحدة من سلسلة المراحل التي صهرت كينونة الشخصية المصرية وهويتها ، وأغلبها توقفت عند مجرد رصد الاحداث المتتابعة ، وهو نوع من التسجيل العام الذي يخلو من التحليل والتفسير ، ومن وجهة النظر الدقيقة من تشكلات الصراع التي تدور في المواقف التاريخية المختلفة . ومثل هذا التاريخ البردى له اهمية بلا شك ، لانه يحتفظ بالوثائق وبالوصفات الاولية للاحداث ، لكنه في النهاية تاريخ خام غفل ، لا يمكن أن يؤثر تأثيرا موضوعيا على العقل ، أو يغير مجرى في التفكير العام .

ذلك أن قراءة التاريخ — والوطني منه بالخاص — لابد أن تكون عملية فاعلة ، يخرج قارئها بفهم صائب وصحيح لطبيعة الكناح الشعبي ، وخطورة التضحيات المادية التي قدمتها الجماهير ، وطبيعة القوى التي عطلت تطورها وعاقلته ، وهو ما يمكن أن نلتمسه عبر صفحات كتاب « نهضة مصر » ، الذي صدر حديثا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

صاحبه — د. أنور عبد الملك — باحث مصري جاد ، يجمع بين تجربة الوعي السياسي ، وخصائص المعرفة العامة المكتسبة من الدراسة والمهارات المتخصصة والمنهج العلمي . تخرج من كلية الآداب بجامعة عين شمس في مطلع الستينيات ، ويعمل الآن استاذاً لعلم الاجتماع ، ومشرفاً على

فريق البحث الاجتماعى بالمركز القومى للبحث العلمى فى باريس . قد يختلف معه البعض حول عدد من المنهجيات أو الآراء الذاتية فيما يتعلق بسمسرة الحضارة الحديثة ودوافعها ، لكن أحدا لا يختلف حول جدية مساهماته فى محاولات إعادة النظر وتوضيح رؤية التجربة المصرية المعاصرة .

ولا شك أن إقامته الممتدة فى فرنسا قد أفادته كثيرا فى الإطلاع على أعمال مدرسة « حوليات » Annales التى ظهرت هناك فى الثلاثينات ، واهتمت بما يطلق عليه « التحليل الاجتماعى لتاريخ المجتمعات » ، والذى يستهدف دراسة وتحليل الظواهر الاجتماعية لاجتماع معين فى فترة زمنية محددة من وجهة النظر التاريخية .

والكتاب (نهضة مصر) يمثل الطبعة العربية المنقحة لبحث تقدم به صاحبه لنيل درجة دكتوراه الدولة فى الآداب من جامعة السوربون عام ١٩٦٩ ، وصدر فى طبعته الأولى باللغة الفرنسية فى نفس العام . وأهداه إلى شعب مصر وباسمه ، مثلا فى الشيخ رفاعة الطهطاوى ، وإبراهيم باشا ، وعبد الله النديم .

تتج هذه الطبعة العربية فى نحو ٦٠٠ صفحة ، وتتضمن ستة أبواب ، تهتم فى مجملها ببحث الخصائص البنائية للتجربة المصرية الحديثة ، وتعيين الديناميات والقوى التى أحدثت أثرها صعودا وهبوطا ، فى إطار خصوصية هذه التجربة ومضامينها وشروط نضالاتها ومنطلقاتها وصيغها وإطرها ، وذلك فى الفترة ما بين ١٨٠٥ — ١٨٩٢ .

واختيار كلا هذين العامين بالذات يمتلك دلالة عبر تاريخ الحركة المصرية الحديثة . ففى عام ١٨٠٥ ، كانت « وثبة مصر الشعبية ضد حملة الغزو الفرنسى » ، والتى تجمعت على أرض مصر وبين يدي طلائع أبطالها معا فى إعادة تكوين الدولة الوطنية المستقلة بحول محمد على .

أما عام ١٨٩٢ أى عشر سنوات بعد الاحتلال البريطانى ، « ففى السنة التى اتفق عليها الراى على اعتبارها بداية لتحرك الحزب الوطنى والحركة الوطنية الجديدة » ، أيدانا بفتح مرحلة تاريخية ثانية ، وعلى وجه التحديد المرحلة الثانية لنهضة مصر الوطنية .

ولم تخل فصول الكتاب من إشارات منهجية وإيراد نصوص بأكملها للشيخ الطهطاوى ، ومحمد عبده ، وعبد الله النديم .

في البحث عن منهج :

وقد يكون من المناسب هنا في البداية أن نتصدى لكيفية المعالجة المنهجية التي حاول من خلالها البحث تحديد رؤيته ، وطرح قضاياها . والواقع أن هذه المعالجة تتوقف الى حد كبير على الهدف الذي يسعى الكتاب الى تحقيقه من ناحية وعلى طبيعته الموضوع المدروس من ناحية أخرى .

وكما قدم عبد الملك ، يمثل هذا الكتاب في محاولة « الاهتداء الى مفاتيح التمايز بين المدارس التكوينية للفكر والعمل في قلب نهضة مصر الوطنية في اطارها العربي والشرقي » .

اما طبيعة الموضوع فهو « خصوصية التجربة المصرية التي تتمتع بعمق مجالها التاريخي .. فمصر في هذا المقام .. الوحيدة دون غيرها من حيث استمراريتها كوحدة اجتماعية قومية ثابتة مبركة »

من منطلق هذا الهدف ، وتلك الطبيعة ، يزى الباحث أن منهج التحليل الاقتصادي الاجتماعي ، وكذلك منهج التحليل السياسي ، لا يكفيان للاجابة على تساؤلات عديدة طرحها موضوع البحث . وان التحليل الثقافي في الفكر الايديولوجي جدير بهذه الاجابة ، « على أساس أن مصر ، أم الدنيا ، تتمتع بعمق للمجال التاريخي الابد وأن يكون قد اعطى لمكوناتها صيفا من الخصوصية علينا أن نتكشفها » .

واذا كان عبد الملك يركز على البناء الثقافي القومي في علاقته بمختلف الانساق الاجتماعية الأخرى ، فان ذلك لا يعنى أن دراسته تنصب على مجرد تتبع لامكار وآراء ، بل انه في الأساس ، مهتم كمفكر ، بتوفير المكونات الثقافية العميقة للنهضة المصرية ، وتعميق فهم أبعاد قضايا الحرية والفكر والمصنع ، وتوفير عوامل النجاح الثابت فيها ضمن اطار ثقافي .

وفي الفكر الاجتماعي المعاصر ، يشغل التحليل الثقافي لتاريخ المجتمعات مكانا متمائيا وفاعلا ، خاصة مع تصفية نظراته ، وتعميق رؤاه وتجذير رؤيته .

وقد أزعج أن هذا التحليل يمكن أن يشكل التيار الذي يحمل مزيدا من الحظ والفاعلية في مستقبل الدراسات الاجتماعية وهو ما تنبه له مبكرا عبد الملك ويمكن هنا تحديد الخطوط الرئيسية لهذا التيار ، كما شفاء لها الكاتب في « نهضة مصر » كالآتي :

١ - أن التحليل الثقافي لتاريخ المجتمع المصري يستطيع أن يصوغ للتجربة المصرية مجراها التاريخي ، حيث يستجيب أن تكون هذه التجربة ذات

المضامين السياسية والاجتماعية والاقتصادية والايديولوجية تجربة فوق التاريخ . ومن ثم ، فان تحليلا من هذا الصنف تسمح لنا برؤية اوضح لانية هذا المجتمع الحالية ، وتعبيراتها الطبقية ، وراميتها الايديولوجية .

٢ — اتساقا مع هذا ، فان الاطار التاريخى للتجربة المصرية لا يتحدد بشروطه المادية وحدها ، وما يرادفها من وقائع التخلف والهيمنة ، بقدر ما توطئه كذلك صورة الانتاج النظرى ومضامينه ، المواكبة لتلك الشروط ، والمعبرة عن قضاياها .

٣ — ومن ثم فان هذا التحليل يتجاوز سرد الاخبار والحوادث . يتوقف عندها ليتجاوزها الى دراسة الانتاج النظرى والحالات الذهنية فى مدى اوسع ، لا تصح دونه كتابة التاريخ .

٤ — من هنا ، يعتمد هذا التحليل على قاعدة اكايدية رصينة ، ان فى الاسلوب والاستشهاد والاسناد ، او فى التفتيش عن المصادر والوثائق ، وغير ذلك من الشروط العلمية ، مما يبعده عن التسطيح والاراء الجاهزة .

على اية حال ، فهناك وقتة هنا ازاء استخدام عبد الملك لهذا المسلك المنهجى ، نوردها فيما يلى :

١ — انه قد يكون صحيحا كون المكونات الثقافية والفكرية والايديولوجية تسهبن رسم مشاهد التجربة المصرية المعاصرة ، لكن الصحيح كذلك ان هذه المكونات لا تعدو تكون تعبيراً لمكونات اخرى تخفى فى العمق ، هى فى الاساس مكونات اجتماعية اقتصادية .

٢ — ان التحليل الثقافى للتجارب الاجتماعية الراهنة ، يظل يحمل قدرا غير يسير من مخاطرة التعامل مع واقع حى سسيال ، مازال يعطى وينتقى ويتخطى ويخطئ ويتجاوز ويصيب . فالتحليل يميل عموما الى مدارسة هذه التجارب حين تكون قد فقدت على الاقل راهنتها ، واكملت — او كادت — مسيرتها التاريخية ، او الاخرى جاوزت انعطافا فى هذه المسيرة . فذلك يوفر فى الحق امكانية بحث ، وتوجه حكم ، على نحو افضل ، يمكنه من تلمس ملايسات اللحظة الانية ، فلا يقنع اسر مخاضها ، بله يستشرف صفاتها المحتملة .

٣ — ان الاسناد الاكاديمى العلمى لهذا الصنف من التطليل ، تبين بابعاد الباحث عن طابع اللغة الانشائية ، من مثل : « ... كى تأتى هذه الدراسة صلاقة ، وقد خضبتها آلام ودماء المسيرة » وجلاء الانجازات

الشعبية والوطنية ، وصدى التساؤلات والتناقضات ، وأسى الانكسار والهزيمة ، والاصرار على الايجابية التاريخية » ، الى مثل ذلك من العبارات التى تمتلئ بها صفحات الكتاب . فالقاعدة تقول : حيث يوجد تحليل علمى ، تتبدى اللغة العلمية .

✽ النهضة المصرية الحديثة :

نتحمل لعبد الملك انشائية عباراته ، فالموضوع هو مصر .. نهضة مصر .. مصر الوجدان والفكر ، والاهل والصحب ، ونتجاوب معه فى تعاطفه ، وفزيد القول بان الباحثين الشبان فى مصر بانتظاره . قد يخطفون معه فى رأى أو يرفعون اصبعهم امامه فى تساؤل ، لكنهم أبدا لا يخطفون على حبسه واعتزازهم به .

ان الكتاب قد تراود بود مع موضوعه ، فأتى محاولة مثيرة تطرح اسئلة صعبة ، يتم الجواب عليها مقصلة فى ستة أبواب .

يستعرض الباب الاول فيه تاريخ المجتمع المصرى منذ عهد محمد على حتى الاحتلال البريطانى من منظور التطور الاقتصادى .

ذلك ان كتابه تاريخ المجتمعات تستند فى الأساس الى تحليل الابنية المالية ، اذ لا يمكن أن يتضح بجلاء تنظيم الفئات والتكتلات والقطاعات ، ولا طبيعة العلاقات بينها ، ولا وضعية الأفراد فى هذه الشبكة من العلاقات ، دون أن تتجمع كل المؤشرات التى تتيح إعادة بناء الحيز الذى شغله الناس وأصحوه واستثروه ..

وهكذا يقوم الفصل الاول لهذا الباب على دراسة التطور الاقتصادى فى مجالات الزراعة والملكية الزراعية التى تقوم على هيمنة الدولة ، والتصنيع ولجوء محمد على الى أسلوب احتكارها ، مع مقاربات حول بدايات التدخل الأجنبى ، ومشروع القناة ، والقروض والاستثمارات الأجنبية .

ويتكفل الفصل الثانى بدراسة التطور السكانى الذى شهد فى هذه الفترة زيادة فى العدد وتنظيما للتسجيل ، وتضاعف عدد الجاليات الأجنبية من يونانيين وإيطاليين وفرنسيين وإنجليز ومجريين وألمان ، ومحاولات ادماج الريف فى القطاع الرأسمالى وأثرها فى زيادة معدلات الجرائم ، واحتلال القاهرة مركز الصدارة فى عملية التحول ، وظهور طبقات اجتماعية جديدة فى المدن والريف ، مثل القادة العسكريين ، والمثقفين ، والعمال .

ويتكفل الباب الثانى بدراسة أسس النهضة الثقافية ، حيث « ان اقامة البنية الأساسية الوطنية الثقافية لمصر الحديثة يمثل عنصرا رئيسيا فى

هذه النهضة نفسها » . ولأن التدخل الأوربي لا يقتصر على مجالات الاقتصاد والسياسة وحدهما ، يتتبع الكاتب عمليات الاتصال الثقافي بين مصر وأوروبا منذ البعثة العلمية التي صاحبت الحملة الفرنسية ، وموجات البعثات الدراسية الى أوروبا لمواجهة متطلبات التحديث ، ثم ينتقل الى حركة الترجمة التي مثلت إحدى نتائج الابتعاث ، ويلاحظ أن تأثير هذه الحركة كان ضعيفا على الشعب المصري ، لأن الكتب المترجمة كانت تختار بواسطة السلطة . وفي حديثه عن التعليم ، باعتباره البنية الأساسية للحركة الثقافية ، يتابع تطور معدلاته بدءا من نهضته في عهد محمد علي ، مروراً باغلاق معظم مدارس في عهد عباس ، وقيام مدارس البعثات الأجنبية في عهد سعيد ، وانتهاء بمحاولات اصلاحه في عهد اسماعيل ، ودور علي مبارك في انشاء المدارس المتخصصة والعليا .

وينهى هذا الباب بذكر ظروف الصحافة والنشر ، والتي يرى أهم ملامحها ، ظهور الوقائع المصرية عام ١٨٢٨ ، وانشاء مطبعة بولاق ، وتزايد الصحافة الأوروبية .

ويحتوى الباب الثالث على دراسة العناصر التكوينية لايديولوجية الحركة المصرية ، ويرى أن الدولة مثلت نقطة الانطلاق في نهضة مصر الوطنية ، ويعزو نجاح تصنيع المجتمع الى السانسيمنيين ، الذين يعتبرهم حملة فرنسا الفكرية الثانية .

ويلاحظ الكاتب ان : « تطور التاريخ يمثل خليفة الوعى القومى السابق على تكون الايديولوجية الوطنية والفكر الاجتماعى في مصر النهضة » ، بدءا من مدرسة التاريخ التسجيلى عند الجبرتي ، حتى مدرسة التاريخ العلمى

وفي حديثه عن مفهوم « الوطن » ، يقرر ان : « الطهاوى هو الذى تمكن من التمييز بين الوطن والامة .. وهو أول مفكر في العالم العربى والاسلامى يرى ذلك ويعبر عنه بوضوح تام » ، معتبرا كتابه « مناهج الابواب المصرية » الذى قدمه عام ١٨٦٩ ، « اكمل تعبير عن البناء النظرى للقومية المصرية في أوج حكم اسماعيل » . ذلك أن هذا الكتاب : « يحفل من أوله الى آخره بمعاني الولاء والتكريم للوطن المصرى والشعب المصرى . والعودة فيه الى التاريخ وهى كثيرة ومتكررة » لا تقتصر على المجال العاطفى فحسب ، انما تتدعم بالنقد والتحريض » .

وينهى الكاتب هذا الباب بدراسة قضيتى الاستقلال الوطنى والحركة الدستورية ، فيورد أن المعلم يعقوب « الذى كانت دوافعه في المقام الاول تبدو مناهضة للاتراك » كان أول من صاغ عبارة (مصر المستقلة) في تاريخ البلاد الحديث » ، ثم يقدم تحليلا للمبشور الفكرى لحركة الاتجاه الدستورى والنظام النيابى ، « التى تعتبر أحد الوجهين المكونين لايديولوجية الحركة

الوطنية ، ومصادرها الايديولوجية واسمها الاجتماعية وتلاحمها مع نهضة الوطن واستقلال الدولة المصرية » ، بدءا من الديوان العام في عهد الحملة الفرنسية ، حتى تشكيل مجلس الاعيان ، وتكون الجمعيات العلنية التى طغت فيها السياسة على العمل الثقافى .

والباب الرابع ، وهو بعنوان « التحديث الليبرالى ومشكلة الثقافة » ، يتحدث فيه الكاتب عن التغييرات التى طرأت على مركبات الثقافة المادية واللامادية ، من مسكن ، وملبس ، ولهو ، نتيجة ظروف التحديث ، ورغم ذلك فان « وحدة الشعور المصرى التى أصيبت بتمزق شديد بسبب الموجة الغربية والمتطلبات المتناقضة للنهضة الوطنية ، تتجلى ، ويستمر تواصلها فى هذه التسبيحة العظيمة الدائمة للحياة ، فى مواجهة ، وضد كافة الاحزان » .

وينتهى الباب بدراسة من تطور الحركة النسائية والأدبية والفنية واللغوية .

وفى الباب الخامس ، يعالج الباحث آثار الاحتلال فى تمايز الايديولوجية الوطنية الناشئة فى الفترة ما بين ١٨٧٩ - ١٨٩٢ ، والتى لعبت السياسة التعليمية لسلطة الاحتلال فيها دورا هاما ، بهدف القضاء على الطابع الوطنى فى الثقافة المصرية من جهة ، وتحويلها فى اتجاه الارتداد الى السوراء والنزوع الى السلفية من جهة أخرى ، وقصر وظيفتها على تخريج مجموعة من المواطنين ويلاحظ عبد الملك أن التحول الجذرى فى الايديولوجية الوطنية والفكر الاجتماعى ، قد أخذ شكل الاصولية الاسلامية عند محمد عبده ، والاشتراكية فى آخر مراحل تطور فكر الطهطاوى ، وقيام الحزب الوطنى المصرى ، وظهور الحركة الفكرية الشعبية الثورية عند عبد الله النديم .

ويلاحظ الباحث فى هذه الفترة تمايز تيارين أساسيين هما : التيار التقليدى والتيار الليبرالى ، أو التيار السلفى والتيار المتغرب ، وكلاهما تعبر عن مصالح طبقية محددة .

ويرى عبد الملك أن مثقفى التيار السلفى قد أنتجوا مشروعا اصلاحيا متجاوبا مع الطموح التاريخى للبورجوازية الرقبة ، وللزعماء الدينين ، اضافة الى الحرفيين والتجار الصغار . وقد شكل هؤلاء ركيزة العسرة الوثقى ، والمنار ، والاخوان المسلمين ، والقومية الاسلامية .

أما مثقفو التيار الليبرالى فانهم يشكلون جناح المثقفين المتأثرين بضرورة أو بأخرى بأوضاع التحول الاقتصادى التى ظهرت على أثر الهيمنة الاستعمارية والتوحيد الذى مارسه هذه الهيمنة على كل البلاد الخاضعة

لها ، ومن ثم فهم يعكسون الطموح التاريخى للبورجوازية الصناعية والمصرية ،
أى لأطر أجهزة الدولة ، ثم لأصحاب المشاريع والمهن الحرة .

أما الباب السادس والآخر ، وهو بعنوان : « نهضة مصر الحضارية :
التحديات والرؤية » ، فيقدم فيه الباحث كشف الحساب النظرى لمسحه
التحليلى فى الابواب السابقة ، مقدما عددا من الاستخلاصات والنتائج التى
انضحت من خلال الدراسة والمرتبطة بموضوعاتها .

ذلك هو مجمل أبواب الكتاب ، التى تحتاج فى الحق الى دراسة موسعة
واستقراء أكثر أناة . ولا ريب أنه من الاهمية أن يتواصل الجدل حول
الاطر المعرفية والمنهجية التى يحتوبها ، وأيضا حول أسلوبه العاطفى
الشفيف فى الكتابة التاريخية .

وتبقى لنا بعض ملاحظات . .

١ - فمذ الوهلة الاولى ، يسترعينا الحاج عبد الملك على تثبيت
العلاقة بين المكونات الايديولوجية وواقع التنظيم الاجتماعى . ذلك أن إعادة
بناء هذه المكونات ، انطلاقا من جزئياتها ، وتتبع آثار التحولات التى طرأت
عليها ، ليسا فى الحقيقة سوى مقارنة عمل ، يقوم على تحديد العلاقات التى
تحافظ عليها الايديولوجيات ، عبر تاريخها ، مع الواقع المعاش : واقع التنظيم
الاجتماعى . فالايديولوجيات تظهر مادة وكتما تفسر لوضع عينى ، ومن
ثم فهى تنحو الى اعطاء صورة عن المفيزات التى طرأت على هذا الوضع .
لكن الايديولوجيات محافظة من حيث طبيعتها ، لذا فهى تتلخر فى اعطاء هذه
الصورة ، والتوافق الذى يحدث فيها بعد بين الايديولوجيات والواقع ، يحدث
بعد فترة طويلة ، انما يبقى دائما توافقا جزئيا . أما الفوارق بين تاريخها
وتاريخ الجماعات الاجتماعية المعاشة فيسهل قياسها ديكتيكيا ، أكثر من
قياس وقع نظم التصورات على حركة الابنية المادية والسياسية بالذات .

عندنا هذا الحد يترأى لى أنه من الملائم الاخذ بعين الاعتبار ملاحظات
بول فينيه P. Vimet النقدية عن سير ومخاطر العمل التاريخى . إذ
انها تساعد على التدقيق فى اهداف وحدود البحث ، وعلى تعيين الاساليب
المؤدية الى الاهداف . هذه الملاحظات تدعو الى التلقى والاحتراس . انها
تجعلنا نقيس اتساع المسافات التى تفصل فى كل مجتمع ، تصرف الناس
وسلوهم ، عن تصوراتهم الذهنية ، أو عن نظم القيم التى يحلو لهم العودة
الى ينايبيها . هذه التصرفات تندمج بقسم منها فى طقوس ، وهى تعاش
كطقوس ، ولا يمكن البتة اعتبارها تعبرا عن معتقدات أو أفكار . من جهة
أخرى ، لا تخضع هذه التصرفات الا جزئيا لقواعد الأخلاق . نعلم الأخلاق

لا يمثل في الواقع سوى قطاع في مجموعة ، يعمل وسطها بطرق متنوعة ، وفقا لمستويات الثقافة ، وتبعاً للمجتمعات والعصر .

ويجب الإقرار كذلك أنه يوجد دائماً « بون شاسع بين المعلن عنه على أنه رسمي ، من تيسار تحديتي أو ديني ، والجو الذي يخيم عليه . هذا الجو الذي يعيش المشاركون فيه دون أن يعموه ، ولا يترك أثراً مكتوباً » ، لهذا لا يطوله البحث ، ولا يقع تحت العين ، ولكنه بالذات هو الذي يؤثر مباشرة على التصرفات أكثر مما تؤثر الوثائق الرسمية .

إضافة الى ذلك ، تحذر هذه الملاحظات من محاولات تقديم عمل النظم الايديولوجية على حركة التاريخ ، فالإيديولوجيات ليست سوى « أعلام » . ويجب قبول أن « الغطاء الايديولوجي لا يخدع أحداً ، ولا يفتح سنوى المقتنعين » . وأن الرجل التاريخي لا يسلم أبداً بحجج خصمه الايديولوجية عندما تكون مصالحه مهددة وفي خطر » .

(٢) كذلك فانه ، ورغم تحديد عبد الملك هدف الحراسة من كونها « الاهتمام الى مفاتيح التمايز بين المدارس التكوينية للفكر والعمل في قلب نهضة مصر الوطنية في إطارها العربي والشرقي » ، فانها تعاملت مع مجريات الأحداث القومية ضمن حدود قطرية ، دون محاولة الكشف عن تشابكاتها وتعالقها مع بقية أجزاء الوطن العربي ، مهما حاول صاحبها الحديث عما أطلق عليه « الخصوصية التاريخية الألفية التي تتمتع بها مصر » .

إن هذا التوجه المحدود ، رغم ما يمكن أن يقدم من مبررات ، يعود إلى عوامل أساسية ، تقف على رأسها غياب النظرة الإبغية الشاملة والتصوير الواضح لحركة تاريخ الأمة العربية . والنتيجة هي القطع وعدم التواصل مع التاريخ الموحد الشامل ، الذي تشكل أحداث مصر جزءاً منه وفيه على امتداد العصر الحديث ، وذلك هو الدرس التاريخي الذي تراكمت خبرته في الوعى المصرى عبر عشرات السنين .

إن هذا لا يعنى بحال إلا انتصدي للكتابة عن تاريخ الاقطار العربية ضمن مكوناتها الوطنية ، باعتبار أنه لا يمكن تجاوز خصوصية كل قطر عربى ، فهو واقع يفرض نفسه . لكنا في الوقت ذاته يجب ألا نغفل شراكة الحركة التاريخية بين هذه الاقطار .

(٣) وبالإشارة الى الشيخ رفاعة الطهطاوى ، الذى يحتل عند عبد الملك مكاناً جديراً ، باعتباره أول مفكر مجدد في الفكر المصرى الحديث ، والرائد الحقيقى للاشتراكية المصرية ، يسترعينا اغفاله للجانب الآخر من فكره .

لقد كان الطهطاوى ابن عائلة تعيش على نظام الالتزام الزراعى فى الصعيد ، وقد عاصر وقوف الحلف الرباعى الأوروبى ضد محمد على ، وعاصر شق قناة السويس ، ونهب مصر على أيدي سباسة بيوت المال الأوربية ، ورغم ذلك ، لم تبد له أوربا خطرا سياسيا . بل انه ابان احتلال الجزائر كان الطهطاوى يقيم فى فرنسا - فكتب عن الحدث فى كتابه « تخلص الإبريز » ، غير انه لم يعتقد أن هناك معنى للقول بأن أوربا خطر سياسى . ذلك أن فرنسا وأوربا لم تسعى فى نظره وراء القوة السياسية والتوسع ، بل وراء العلم والتقدم المادى . . ذلك التقدم الذى أدهشه ، فجعله يخص قطار البخار بقصيدة مدح عامرة . والطهطاوى بحجة الدعوة للإصلاح والتحديث ، كان يتحدث عن واجب تسهيل الأمور للأجانب ، وتشجيعهم على الاستيطان فى مصر . وعلى تعليم المصريين ما باستطاعتهم تعليمهم آياه .

(٤) كذلك فانه فى حديث عبد الملك عن التيارين السلفى والليبرالى ، الح على إبراز التناقضات بينهما ، دون محاولة تتبع التغيرات التى طرأت عليها . فالواقع يشهد أن تناقضات هذين التيارين ، والتى برزت فى مطلع القرن الحالى ، بدأت فى الانحلال مع تعمق ارتباط القطاعات الاقتصادية بالسوق الرأسمالى .

فإذا كان التيار السلفى قد أبدى مقاومة لآلية الالتحاق فى البداية ، معبرا بذلك عن استعصاء الحاق الريف ، وتحطيم الأبنية الموروثة ، فانه ما لبث أن انتهى الى الالتحاق بالقطاعات الأخرى ، وتحول الى تيار (عصرى) ، معبرا بذلك عن واقع انضماؤه الى جيش التبعية ، وهو ما يفسر التواء التوجهات التقليدية من سلفية وإصلاحية مع توجهات الليبراليين المتغيرين فى تبنى أساسيات ثقافية مغايرة لتجربة المجتمعات العربية . . تجربة الالتحاق والتبعية بوجهها البارز ، القائم على تطويع تخلف فعاليات المجتمع المصرى .

ففى الوقت الذى يلجأ فيه المثقف التقليدى الى التعامل الجامد مع صور التراث ، يطمح المثقف المتغرب الى استيعاء صور الغرب . والنتيجة فى الحالتين تشويه وعى تجربة الواقع المصرى وإخفاء خصوصيته .

وتبقى ملاحظة أخيرة حول عبد الملك لهذا العمل . باعتباره كما أورد فى مقدمته : « جزء من سلسلة الأعمال الفكرية التكوينية ، التى صيغت من أجل مصر وفى سبيلها ، على مستوى رفيع ومتعمق » ، وأنه « شأنه فى ذلك أى بحث جدى جاد متعمق عن مصر » . . وهو حاسم مقدر لا شك ، وإن كان فى النفس أن يتركه للقارىء ليستبينه .

ورغم أى شيء ، يبقى « نهضة مصر » عملا أكاديميا جادا ومسئولا ، يرغد حركة نضال الشعب المصرى بتطبيقات واستنتاجات عميقة المحتوى ، وذات ارتباط جوهري بطلعاته نحو التحرير والتطوير .

مجلة « الفجر الأدبي » الفلسطينية

و « آفاق » المغربية

ج ٠ غ

« .. نتيجة للقطيعة التي بدات بين مصر والعالم العربي عقب توقيع اتفاقية كامب ديفيد . غنشد توقف وصول المجلات الأدبية الثقافية العربية الى مصر ، وتوقف وصول المجلات الثقافية المصرية الى العديد من الدول العربية . واذا أضفنا الى ذلك الصعوبات التي كانت قائمة قبل ذلك فيما يتعلق بحرية انتقال الكتاب والمجلات العربية ، أدركنا شق الهوية التي راحت تتسع يوما بعد يوم ، هذه العزلة الثقافية التي سينشأ عنها أوضاع بعيدة المدى ستؤثر على

مجل الثقافة العربية ، وقد وصل إلينا العديد الآخرين . من مجلتين لا تصلان الى مصر ، ولم توزعا فيها مطلقا حتى الآن » العدد الأخير من مجلة « الفجر الأدبي » الفلسطينية التي تصدر في القدس المحتلة ، ومجلة « آفاق » المغربية التي يصورها اتحاد كتاب المغرب .

الفجر الجديد

العدد الذي وصلنا من الفجر الجديد ، يحمل رقم ٢٧ ، تشرين الأول عام ١٩٨٣ ، تنصدر غلافه عبارة :

« في سبيل حركة أدبية فلسطينية تقدمية في الأرض المحتلة تتجاوز ظروف المرحلة » .

وعبارات أخرى على الخلاف الداخلي :

* ومن أجل دعم أبنائنا وكتابنا بكل وسيلة ممكنة .

* وكى يتوفر الانتشار الواسع لأبنائنا المحلي في كل مكان .

* وحتى يبقى صوتنا الأدبي المتميز قادرا على التواصل والتلاحم مع الحركة الأدبية العربية والعالمية .

وهذه الدراسات الثلاث التي ضُمها العدد تعكس توجه القائمين عليها ، واهتمامهم بالتراث العربي ، والتراث الفلسطيني المهكك والمستهدف من الصهيونية التي تسعى الى تشويه الشخصية الفلسطينية ، والتراث العالى الانسانى .

أما القصص التى نشرت فى المجلة . فقد ضمت أربعة نصوص ابداعية لكاتب فلسطينيين يعيشون تحت الاحتلال الاسرائيلى فقد نشرت مقبة رواية « قديموس » ، رجبل تحت الاحتلال للاديب فكرى خليفة ، وقصة « سجنية » لمزت الفزاوى ، وقصة « مقدمات لزاثر اكيد » بقلم حسن ابولبدة ، وجزءا من رواية تصيرة بعنوان « نقط الخط الرئيسى » . للاديب رياض بيدس .

أما الشعر فقد قدمت المجلة نصوصا شعرية لشعراء فلسطينيين غير معروفين للقارئ العربى فى مصر ، ويعد هذا على أن حركة الشعر الفلسطينى فى الارض المحتلة تتقدم وتتطور مستمرة ، ضمت المجلة قصائد للشعراء ، على الخليلى . وعبد القاصر

نقد توفى على ما يبدو فى رجب سنة ١٢٦٦ هـ / ١٨٥٠ م ، لقد مثل عمر أفندى فى شخصيته والادوار التى لعبها مرحلة معينة من تاريخ فلسطين كان فيها للعلماء والاعيان نفوذا واسعا فى ظل ضعف الدولة العثمانية وادارتها المحلية .

والدراسة الثانية فى العدد بعنوان « آراء ماركس فى الادب والفن والدراسة فى حقيقتها عرض لكتاب جان فريفل « آراء ماركس فى الادب والفن » الذى نشرته مكتبة مديولى فى القاهرة بعد شهرين من هزيمة حزيران عام ١٩٧٠ .

أما الدراسة الثالثة فكتبتها قدورة موسى حول « الماويل » ، وتحوى نصوصا من التراث الشعبى الفلسطينى ، خاصة الماويل التى تشر فى مناسبة متفرقة ، والدراسة الثالثة كتبها الدكتور وائل ابو صالح حول « الافاز النحوية الفلسفية » ، تتناول جانب الافاز النحوية التى كان العلماء يلقتونها لطلابهم واصحابهم بقصد ابتعادهم وتذكيرهم بمعلوماتهم .

اذن نحن أمام مجلة ادبية عربية تصدر فى ظروف خاصة ، انها تصدر فى القدس المحتلة ، ورسالتها واضحة ، جليلة ، اذن نحن أمام مجلة متميزة ، للأسف لا تتاح الظروف كى تصل الى جماهير المثقفين العرب ، محتويات المجلة تعكس ظروفها ورسالتها .

ضمن المجلة دراسات ، وقصص ، وشعر ، ومقابلة طويلة مع الشاعر المصرى زين العابدين فؤاد ، الدراسة الاولى بعنوان « عمر أفندى النقيب الحسينى - اعلام من فلسطين فى القرن التاسع عشر » كتبها عادل مناع ، تتناول الدراسة سيرة مجاهد فلسطينى بارز ، أثر فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية السياسية ، كان نقيبا للأشراف ، وشيخا للمسجد الأقصى . تقول الدراسة :

« كانت حياة عمر أفندى حافلة بتقلد المناصب الرسمية الدينية والاجتماعية لكن نشاطاته ونفوذه السياسى والاقتصادى كانا أوسع بكثير من حدود وظائفه الرسمية ، هذا النفوذ وهذه الثروة خلفها عمر أفندى لارؤيته وأحفاده أما هو

صالح ، ويوسف حامد ،
ومنيب مخول ، وايب
رفيق ، ومحمود خليل ،
وسليمان سواعد ،
وسميرة الشرياتي .

يقول علي الخليلي
في تجميعته التي تعتبر
أيضا افتتاحية العدد .

ندى
على صبرا وشاتيل
جيلا فجيلا
رامعا دم الذي
الكيلا
تد قبلوا ترابها تقبلا
لكنهم بوا بلا غاياتهم
ورتلوا ترتيلا
آياتهم
ووصلوا الرحبلا
اذن ،

تطاطى
وواصل
سبيك السبيلا
صبرا وشاتيل
وراء خطوة الكسيح
مرة
ومرتين

تاخذ الكسيح فوق
جنتك ووربتك
وصخرتك

وسكرتك
وتك... وتك... وتك
ليأخذ الاصيل من
اصيلة اصيلا

اما المقابلة الوحيدة
التي ضمها العدد ، فقد
اجيزت في باريس مع
شاعر العمالية المصري
زين العابدين فؤاد .
وتركزت حول تجربته
اثناء (حصار بيروت) ،

وتقديمه للقراء العرب في
الارض المحتلة .

آفاق

العدد الذي وصلنا
من المغرب ، من مجلة
(آفاق) ، خصص بأكمله
لندوة القصصة القصيرة
العربية بمكناس ، وإذا
كانت الظروف القائمة
حاليا تجعل من الصعوبة
وصول المجلات العربية
التي تصدر في فلسطين
المحتلة الى مصر او الى
قطر عربى آخر ، فقد يبدو
غريبا ان المجلات التي
تصدر في العديد من
اقطار العربية لا تصل
الى مصر ، خاصة
المغرب العربي ، ومجلة
(آفاق) احدى المجلات
الابنية التي تصدر في
المغرب ، ويصدرها
اتحاد الكتاب المغاربة ،
ضم العدد الخاص بندوة
القصصة القصيرة ١٤ وقائع
الندوة التي عقدت في
مكناس خلال العام
الماضي ، من بحوث
الندوة ضمت المجلة
(كتابة النوضى والفعل
المتغير) للدكتور محمد
برادة ، رئيس محمد
الكتاب المغربي والكتاب
المعروف ، و (القصصة
القصيرة والاسئلة
الاولى - اللغة الادب
- الايديولوجيا) للدكتور
يمنى العبد ، الفاتحة
اللبنانية ، و (ملاحظات
حول الكتابة القصصية

- اللغة الراوى -
الكتاب) لناديب
الفاطمينى الياس
خوري ، و (القصصة
المغربية على خط
التطور ام على حافة
الازمة) لتجيب العوق ،
و (المحسوس والفهم
من خلال لغة القصصة)
لمحمود التونسي ، و
(آراء حول واقع الكتابة
القصصية) لهاني
الراهب ، و (امرأة
مسكنة ، سلطان
الارادة وخداع النفس)
دراسة حول قصة
قصيرة ليحيى حقي كتبها
الكتور صبرى حافظ ،
و (الجيل الصغير وفن
كتابة القصصة) للادبية
اللبنانية خالدة سعيد ،
ودراسة (من اعماق
التراث الى اقصى
المعاصرة) لتوفيق بكار .
تناول فيها نموذجين
تصنيفيين ، الاول
لمحمود السعدى كتبه
عام ١٩٣٩ بعنوان
(حديث البعث الاول) ،
والثاني لحسن نصر
بعنوان (والعصر
والنشر) ، وقدم عبد
الفتاح كيلطو دراسة
بعنوان (ملاحظات حول
كيلة وومنة) اما
الدكتور سيد البهراوى
فقدم دراسة حول فن
الكتاب الراحل يحيى
الطاهر عبد الله ،
كذلك قدم انوار الخراط
بحثا مطولا حول القصة
المصرية في السبعينيات ،

وعن الواقعية الرمزية في القصة المغربية قدم **أدريس التاهوري** بحثاً تناول فيه قصصاً من أدب الكتاب المغاربة **عبد الجبار السحيمي** و**أحمد الدينني** و**عز الدين التازي** ، و**محمد برادة** ، و**أحمد بوزفور** ، و**مصطفى المسناوي** ، و**أحمد الرضواني** ، و**محمد هراوى** . وقدم **القصاص العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي** شهادة واقعية عن تجربته في مجموعته القصصية « **أسيف** » و**السيفينة** » وضم العدد أيضاً نصوص المناقشات التي اشترك فيها **ليانة بشر** ، و**يمنى العبد** و**خنانة بنوبة** ، و**الياس خوري** و**خالدة سعيد** و**محمد برادة** حول « **اللفة النسائية** في القصة » ؟

ومن التقييم العام لهذه الندوة قال الدكتور **محمد برادة** ، أن المحاور التي استقطبت أهم المسائل التي توقف عندها المناقشون ثلاثة هي :

❖ الكتابة الحديثة في علاقتها بالتراث والواقع والحداثة .

❖ علاقة القصة بالفنون الأخرى .

❖ النقد وإنتاج المعرفة .

وقال **ادوارد الخراط** أن علاقة الكتابة الحديثة من أهم المحاور التي أثارت انقفاش الحيوى . مثل دراسة الاستاذ **عبد الفتاح كيلطو** التي ركزت على أعمال التراث ، وعلاقة الكاتب بالحداثة ،

وقال **الياس خوري** . انه وضع من خلال المناقشات أن التحديث والحداثة مصطلحات مختلطتان في الثقافة والحياة العربية . وانا اليوم نعيش مرحلة انتقال من الشفهي القديم الى الشفهي الحديث .

وقال انه يشن المقترح الذي يستعر نصوصاً أساسية من عصور الانحطاط لأنها تحرر من نموذجية السكالية النهضة ولكنها لا تقدم نفسها كنموذج جديد .

وقالت الدكتورة **يمنى العبد** ، لقد تكشف ملتقى القصة العربية القصيرة عن مجموعة من الأفكار القيمة حاولت تمييز هذه القصة وتخصيصها كنوع أدبي ، ثم تسألت ، هل يتخصص ابننا القصصى بلغته وكيف ؟ واجابت على تساؤلها قائلة انه اسلم هذا السؤال ، توقفتنا ولا ممنا الكثير ، لكن امام هذا السؤال ، ارى

انه مازال علينا ان نتفك لننظر في علاقة القصص بالادب وفي علاقة الادب بالثقاق وفي علاقة الثقاق بالاجتماعى بين هذه المستويات لا يقوم الانفصال بل التمييز والاستقلال ، الاستقلال الذى يغبر ابدا ، كيف يتميز قصصنا اذن ويستقل دون ان يفصل ؟

وقالت **خالدة سعيد** انه يمكن تلخيص الجانب النقدي كما تمثل في أعمال الندوة بالنقاط التالية :

❖ طرحت اسئلة مهمة يشكل طرحها خطوة مهمة .

❖ تلمس الحاضرون جوانب أزمة الكتابة .

❖ تدقمت دراسات نظرية حول مفهومات وأدوات تتصل بفن الكتابة القصصية .

❖ وضعت دراسات ترصد الأعمال القصصية في مرحلة معينة .

وقد تميزت هذه الدراسات بالتعامل مع الانتاج الأدبي على انه نتاج معرقى ، وقال الدكتور **صبرى حافظ** ان أعمال الملتقى توزعت بين وظائف النقد الثلاث الوظيفية التطبيقية من حيث محاولة لتأسيس علاقة بين الخارج

والنص ، الوظيفة من حيث وجود منجى تجريبي واضح بين نقد الرواية وكشوف النقد البنيوي الفرنسي من طريق ترويج مفاهيم حديثة ، وهناك أيضا اتجاهات بارزة خاصة بالنقد التطبيقي من حيث الاهتمام بالنص من خلال لغته وقوانينه الداخلية ، اما عن المصطلح فقد

أكد الملتقى وجود اشكالية المصطلح النقدي من حيث توحيد وتمحيص دلالاته ، والعمل على تعميم مصطلحات ثابتة واقتساق على مصطلح واحد ، والاتجاه الواضح الى تحرير القراء من القيسود التبسيطية القديمة ايجابية حقها الملقى ، ولا يعنى هذا تضييقا لكل

ما قدمه النقد العربي في هذا المجال حتى يكون النقد أكثر قدرة على إثراء معرفتنا وقد ضم عدد (آفاق) نصوصا قصصية قصيرة للكتاب المصرية ، الأمين الخليشي ، وأحمد بوزغور ، ومحمد زغزاف وقصة امرأة مسكينة للاديب الكبير يحيى حتى . ج . ٥ غ

مجلة الثقافة الجديدة

خطوة نحو آفاق أكثر رحابة

يوسف أبو رية

الهامة واتضح ذلك منذ العدد الاول الذي اعلن في افتتاحيته «ان المشكلة الثقافية لا تتعقد بسبب وجود أزمة ابداع .. بل في عدم كفاية المتابر الثقافية الراهنة لفتح الطريق أمام تفصح وازدهار امكانيات الابداع الوفيرة القائمة فعلا ، والتي تعطى شرارتها الحية على رقعة واسعة من ارضنا » كما اكدت ايضا « ان الاعتراف بعدم كفاية المتابر الثقافية القائمة للتعبر عن هذه الحاجة المزروجة - حاجة المجتمع الى القوى القادرة على تطويره وتجديده وحاجة الاجيال الى حقها في التعبير -

فصدرت « الشرنقة » ، و « رواد » و « النهار » و « اشراقة » وغيرها الكثير ..

وحين اغلقت وزارة الثقافة المجلتين اليتيمات « الثقافة » و « الجديد » اصدرت مجلات بديلة اكثر رحابة واكثر تفهما للادب الجديد ، فصدرت « فصول » متخصصة في النقد الادبى ، وصدرت « ابداع » لتخصص في نشر الابداع الفنى والادبى ، ثم اخيرا مجلة « الثقافة الجديدة » التى تصدرها الثقافة الجماهيرية والتى اتسمت بالجراءة فى التعامل مع هذا الادب الجديد ، والجراءة فى طرح القضايا الثقافية

دفع التدهور الثقافى الذى شهدته السبعينيات المتتفين الى البحث عن طريق جديد ، بعيدا عن أجهزة وزارة الثقافة ، فاصدروا العديد من الكراسات غير النورية مستغلين فى ذلك الامكانيات « الطباعية للتصميم » ب « المشر » ، فصدر العديد منها ، وعلى سبيل المثال صدرت « الثقافة الوطنية » و « خطوة » و « مصرية » و « النديم » و « موقف » و « آفاق ٧٩ » ، ولم يقتصر ذلك على العاصمة وحدها ، بل انتشرت مثل هذه الكراسات فى كل اقاليم مصر من اسوان الى الاسكندرية

هو نقطة البدء في هذا الإصدار الجديد للجنة)

وبالفعل ، ضم العدد الأول بين لغتيه ١٠٠ قصص قصيرة ، وتوسع قصائد شعرية ، (فصحي وعامية) وكلها لمبدعين جدد لم يسبق لهم النشر في المجلات الرسمية ، كما ضم ملفا عن « ثقافة المقاومة » أحتوى على قصيدة طويلة للشاعر الفلسطيني محمود درويش ، وعدد من الدراسات التي تحدد موقع هذه الثقافة من ثقافتنا المعاصرة ، وعدد من القصائد التي انشئت أثناء حصار بيروت ، كما بدأ العدد بإثارة قضية جوهرية هي « المثقون المصريون بين أزمة التعبير والإبداع القاصي » .

ملف أمل دنقل

وفي العدد الثاني اكثرت الانتاجية ضرورة تناول النقاد للشعر الجديد ، وهو هدف لم تحققه المجلة حتى الآن ، ويعتبر من جوانب القصص في تكامل دورها فهي تقول : هذا الإبداع الجديد بحاجة الى أعمال التقويم والنقد الجاد لظهور المضامين والأشكال الجديدة التي ينطوي عليها بقدر حاجته الى النشر الواسع » .

غلا يكفى مجرد نشر الاعمال والرؤى الجديدة لكي يتجدد الادب تلقائيا وتتضاعف فيه الخصوبة ، وبدون النقد والتقويم والعرض المعق للامال الادبية والفنية لا يتحقق التفاعل بين الادباء الجدد وبين ثقافة المجتمع .

يبدأ العدد بقصيدة « التمسكة الحجرية » للشاعر الراحل أمل دنقل والتي تعبر عن حالة عاشها شباب هذا الجيل اوائل هذا العقد ، حين كان الصدام على أشده بين طلاب الجامعة والحكومة ، وقد ردها معظم هؤلاء الشبان في مخرجاتهم ورمعوها على الجدران ، فهي صوتهم الحقيقي المعبر عنهم ، والعدد يضم ملفا عن الشاعر الراحل ، يشتمل على دراستين : للقائد رضا الطويل ، وللشاعر حلمي سالم . وتحفيا صفحا للكاتب عبده جبر ، وقصيدتين : الأولى ، « مدينة » للشاعر محمد سليمان ، والثانية ، « سواقي الزمان » للشاعر عبد الستار سليم ، في الدراسة الأولى يحاول رضا الطويل أن يحدد موقع أمل دنقل وأثره بالنسبة لتطور الفن الشعري ، واستطاع أن يؤكد باستخدام المنهج الواقعي ، على أن أمل

قد حاول إعادة الهيكلة الكلاسيكية للشعر ، ويرد اليه ما كان له من خيوع ومن تأثير وشيوع جماهيري ، لا بالتنازل عن حركة التجديد ، وما أسهمت به من تطورات في شكل القصيدة وتقنياتها وأوانتها ، وإنما بتوجيه هذه الأدوات بخصوصية شديدة ، فالشعر بفهم أمل يهدف للتشوير لا للتضجير ، وينحاز للمحكومين لا للحاكين ، للشعب وليس للسلطة ، وأمل يواقع هذه المفاهيم هو شاعر موقف ، ثوري وليس نبيا أو صوفيا أو ما شسبه ذلك من السمات الجذابة » .

وينتهي رضا الطويل الى أن الرؤية الواقعية والمنهج الواقعي في تجارب أمل الإبداعية تمثل محطات الاختلاف والتباين بينه وبين أسلافه الشعراء كما تظل هذه الرؤية وهذا المنهج أيضا أساس الاختلاف بينه وبين أعقبه من الشعراء .

أما الشاعر حلمي سالم ، وهو من جيل لاحق لأمل ومن موقع شعري مختلف ، حاول أن يبلور القيمة الشعرية لتجربة أمل في حياته الثقافية والإبداعية ، نختصها في ثلاثة أبعاد :

الثقافة المصرية لتحديد الهوية: اتجاه يرى أن علة الثقافة المصرية الراهنة هو انحرافها عن الخط الثقافي للسطينيات وآخر يرفض كل ألوان الثقافة الأجنبية والمحلية المعاصرة ، ويرى أن الثقافة الأصلية والحقيقة هي وحدها « الثقافة الشعبية » الموروثة غير المكتوبة ، وثالثها يرى أن النهوض الثقافي المصرى يتوقف على الانتكاب على ترجمة الثقافات الأجنبية المتقدمة ونقلها الى العربية .

ويرى الكاتب أن الصيغة الصحيحة تتبطل في العمل على توفير إمكانية الإبداع الثقافي والفنى الخاص لدى مفكرينا وفنانينا ، الأمر الذى يشترط بصورة مسبقة تحقيق حرية الفكر والثقافة ، والعمل على مواصلة التراث الثقافى والروحى القومى ، ورعايته ، وتمهده ، والمضى به على طريق الازدهار ، وهذا الميراث العظيم لابد أن يتواصل تلقائياً مع الميراث الإنسانى للامم الأخرى والذى يشاركه جوهره وطبيعته الدامية لتحرير الإنسان .

قصص لكل الأجيال

ونشرت المجلة ١٢ قصة قصيرة من بينها محاولات تجديدية ومحاولات لتحقيق

عند - على إشارة قضية تعكس هموم الواقع الثقافى المصرى ، فنشرت فى العدد الثانى مقالاً للدكتور فؤاد زكريا عقد فيه مقارنة بين جيل الثمانينيات وجيل طسه حسين ليستشرف من المقارنة أفاق مستقبل الثقافة فى مصر ، ويحدد معالم الأرضية التى يمارس فيها المبدعون الثقافيون نفسايطهم ، والجو العام الذى لا يسكون نتائجهم مفهوماً بعونه .

ويخلص د. فؤاد زكريا الى أن طرح المشكلة الثقافية فى أيامنا هذه قد لا يختلف كثيراً فى أهم الخطوط من طرح طه حسين لها فى الثلاثينيات « فغير أن مضمون هذه المشكلة ومحتواها الداخلى قد اكتسب فى عصرنا الحالى أبعاداً جديدة تماماً ، فأفاق الثقافة ونطاقها كانت أضيق بكثير مما هى عليه الآن ، ولكن الأمال كانت اعرض والتأؤل كان اعظم بكثير » .

وتحست عنوان « المبدعون والهوية الثقافية » يحاول جلال الجبمى أن يجيب على السؤال القديم : ما هى هويتنا الثقافية ؟ ويرصد ثلاثة اتجاهات تطرحها

البعد الأول ، ويتمثل فى الاعتداد الرفيع بالشعر واعتباره شأن كل فن - سلاح المقاتل ، والبعد الثانى ، هو النسيج العميق بين الموقف السياسى والاجتماعى وبين التشكيل الجمالى لهذا الموقف ، والبعد الثالث ، هو النهل من معين التراث العربى وإعادة الاعتبار لبعض مناطقة الحيسة التى نسيها الكثيرون فى غيرة استغراقهم فى النهل من التراث العالى .

احتوى العدد أربع قصائد نصحى للشعراء: عادل عزت - على منصور - ممدوح عزوز - محمود نعيم ، وست قصائد عابية للشعراء : محمد سيف - أسامة الغزولى - مجدى الجلال - مصطفى زكى - يسرى العزب - نبيل خلف .

ولقد حققت المجلة بالفعل الانفتاح على شعراء المحافظات المختلفة ، وجاء مستوى شعر العابية أفضل كثيراً من مستوى النصحى ، كما أن غالبية هذه الأصوات الشعرية جديدة ماعدا : محمد سيف ويسرى العزب .

الاقتراب من الواقع الثقافى

حرصت المجلة فى كل

التواصل بين الأجيال المتتابعة ، فمثلا نشرت المجلة لعبد الحكيم قاسم وفؤاد حجازى وشوقى فهمى نشرت لابراهيم عبد المجيد وجار النبى الحلو ومحمد المخزنجى وسمير الفيل ومحمد عبد الرحمن ومرعى منكور وابتهاى سالم .

ونوقف عند قصة « الأصوت » لعبد الحكيم قاسم ، ففيها يخرج الكاتب من تربيته ليعبر بلغة انشائية عن قرية جديدة في بلاد الثلج ، والقصة لقطة متألقة محشودة بالأشجان والحنين للوطن ، نهى تقاوه من آلام الغربة التى يرفضها الكاتب ويتعلق بها ، وشخصية القصة واحدة من شخصيات اقبلت من الجنوب الفقير ، أو كما لخصتها جملة في سياق القصة تقول (نأتى من

اصقاع الجنوب حبيبا رثا بانسا يغنى باحثا عن صوته) فهل البحث عن الصوت يأتى من هناك . أم يمكن التعرف عليه من هنا ؟ ويجيب محمود عبد الوهاب عن هذا السؤال في دراسته عن رواية عبد الحكيم الأخيرة (قصير) الفرف المقبضة) المنشورة بالمعد ، فهو يبحث فيها عن ملاح التفر التي حدثت لعبد العزيز البطل القروى في

رواية (أيام الانسان السبعة) في رحلته بين الضرف المقبضة في القاهرة والاستكدرية ، ثم هروبه الى أوربا ، فيقول عن الرواية ، « وهو كلام ينطبق على القصة المنشورة » أما معاناة عبد العزيز في ألمانيا ، فهي معاناة الاجنبى في بلاد يحظى مواطنوها بكل السوان الرعاية ، وعندما يعانون فمن وطاة الاحساس بالوحدة أو افتقار العقدة أو خمود الحباس أو الحس بعينية الوجود ، أو من انهالك الاعصاب ويرودة الاجهزة وتضاؤل الانسان امام الاله المعدنى المعبود » .

وتبرزت بلقى القصص بالتنوع والغنى ، فمن العالم الحلى والطفولى عند جبار النبى الحلو الذى يقصه بلغة فيها غناء ، وتفيض بالحب الطيب للناس ولكل جزئية من عالم الفردوس المفقود ، وطفولة المخزنجى التى تحكى بلغة بكر عن عالم ملء بالتمرد ، والرمض ، وفيه محاولة للفاك من أسر العالم القمى الى دنيا جديدة ، بعيدة عن التسلط والتهير . الى عالم ابراهيم عبد المجيد المستوحش والذى تسوده رؤية كابوسية مفرغة ، تحاصر فردا

وحيدا ممتلئا بالرغبات والعجز فيواجهة حصار قاهر ، يمنع تحقيق الامنيات النبيلة ، وعالم فؤاد حجازى الذى افتقد الدفاء الانسانى ، غصار الواجب البسيط الذى يحدث بين البشر ، كانه معجزة تستوجب الاندهاش ، والتعبير عنها في رسالة تنشر في جريدة ، وعالم سمير الفيل حيث الجنود - في ليسة عاصفة - يتكشفون جثة قديمة لاحد شهداء معارك سيناء ، والجثة رغم مرور الزمن تحتفظ بلامحها ويرسلها الى الاحبة .

وأخيرا جاءت متابعات العدد معقولة ، فقد تناولت بالنقد أهم فيلم انتجته السينما المصرية في الفترة الاخيرة « سواق الاتوبيس » ومعرضا للفنان التشكلى محمد على ولان الحركة المسرحية تصامى الموات ، ولان المسرح التجارى هو المسيطر ، فكانت المتابعة لها محقودة ، ولكن ما الممتع من تناوله نقديا والكشف عن مثالبه لمعرفه حدوده ومساحة عطائه ، حتى نفسه في مكانه الحقيقى .

يوسف ابو رية

سينما التهريج .. وعقل المشاهدين الغائب

حسنى حسن

كانت هناك غروق كبيرة
أو طنيفة بين هذا الفيلم
وذاك ، في الشدة لا في
الاتجاه — فإن هذا
الواقع لا ينفى بالضرورة
وجود مثل تلك المحاولات
الحثيثة والمتعثره ،
ذات الطابع القدى
المفامر في الحقيقة ،
والتي تهدف الى تقديم
شيء آخر مختلف ..
الى تقديم من سينمائى
حقيقى — حتى ولو كان
مازال في طور التجريب
— يعبر بالضرورة عن
ذلك اشتياق للتلاحم
الحميم بين الذات المبدعة
في سعيها لايمتلاك رؤيتها
الفكرية وحسها الفنى
وأدواتها التعبيرية ،
وبين القطاعات العريضة
من البشر البسطاء
بأحلامهم الانسانية
المشرومة والمصادرة
والمهم الطويل ولعل فيلم

الصادقة بعيدا عن الزيف
المفرض والتشويه ،
سعيها وراء تحقيق أكبر
ربح ممكن لأصحاب هذه
أفلام . وقبل أن ينتهى
المولد السينمائى الكبير
في مجتمعنا المنفتح .

والتابعة النقدية
لغالبية الانتاج الذى
تم تحقيقه وعرضه في
الأونة الاخيرة تظهر لنا
مدى استخفاف هؤلاء
السينمائيين بمقتل
ووجدان هذا المشاهد ،
الذى يسدو وكأنه قد
استسلم لهم تسليما في
محاولتهم لتفنيبه والدفع
به — بعد أو دون عهد ،
فهذا ليس محكما في
التقييم — نحو منطقة
انعدام الوزن . وإذا
كان هذا هو الواقع
السينمائى القائم في
مصر الآن إجمالا — وربما

عند القيام بالقراءة
الأولى لغالبية الافلام
المصرية التى تعرض
حاليا في سوق السينما
بالقاهرة أو بالأقاليم ،
ربما يتناحر الى الذهن
نوع من الدهشة التى
سرعان ما تشحب
مخلفة وراءها المسا
وغضبا عميقين على
تلك الحالة التى تقتردى
اليها السينما المصرية
يوما بعد يوم . أما
الدهشة فمن تلك
الجراءة التى يقدم بها
أصحاب هذه الافلام على
تشويه الواقع المصرى
واذمه الارتباط به
والتعبير عنه ، في آن .
وأما الغضب فمن جراء
ذلك الدور الذى تلعبه
هذه الاممال لتسلب
المواطن المصرى حتى
أبسط حقوقه الانسانية
في المعاشاة الطبيعية

مثل «سواق الاتوبيس»
لخرجه التراب يعد حير
برهان على وجود مثل
بارزه الامل هذه ، رغم
الظلام المحيط والواثق .

ولكى نخطى حدود
التعميم غير الموضوعى
فى تقييمنا لحال السينما
المصرية الآن ، نحدد بنا
الاشارة الى ذلك الوسيط
الثالث غير المرفوع بين
الاتجاهين السابيين
(التجارى والطليعى)
فى الانتهاج المصرى
الحالى .. ونعنى به
تلك المحاولات الجادة
التي تاتيها من آن لآخر
من قلب هذه المؤسسات
الراكدة ، غير المغامرة
أو التجريبية ، والتي
تسير رغم ذلك كله -
ولكن فى حدود - فى
اتجاه مختلف من اتجاه
باقى الإنتاج التقليدى
الراسخ . وهو التزام
مخلص - وان كان غير
بصير أو مستهدف فى
ذاته - بتضايك الانسان
المصرى ، سواء على
المستوى الاجتماعى أو
السيكولوجى أو غيرهما .
وإذا كنا فى هذا
السياق لسنا بصدد
الاشارة الى تسلك
المحاولات الطليعية ،
المغامرة والمستقلة والتي
أشرنا اليها باعتبارها
بارقة الامل وسط هذا
الظلام والركود ،
ناتنا سوف نكتفى بأخذ
قطاع مرضى من الإنتاج

المصرى حاليا - والذي
يعبر عن المستوى الثابت
للسينما المصرية ذات
المؤسسات الراسخة ،
باجاهاها التجارى ،
والمبتزم فى حدود -
لاختيار صحنه الفرص
الذى وضعتنا الان
وقياس مدى تحققه فى
هذه الافلام . وسوف
نوقف أمام أعمال ثلاثة
.. يقف الفيلان الأولان
على أرض الالتزام
المحددة ، أما ثالثهما
فهو التقاليد الراسخة
بعينها على مدى السنين
الآخرة . يتصل أول هذه
الافلام بذلك البعد
الاجتماعى من الناحية
الوظيفية ، واللغة
الواقعية من الناحية
التعبيرية ويتعلق ثانيهما
بالجانب السيكولوجى
للذات المعاصرة وازمتها
فى العالم ، ويتبعين اقرب
الى الانطباعية . أما
ثالثهما فهو فيلم المعادلات
السينمائية الرائجة هذه
الايام ، والتي تمثل أسوأ
ما تردى اليه الفيلم
المصرى ، ولا مجال
للحديث هنا لا عن
المحتوى ولا عن التعبير ،
بكل أسف .

«السادة المرتشون»

فيلم آخر من افلام
(البلوييف) التي ظهرت
بعد أن أعطت الرقابة
الضوء الأخضر لكل راغب
فى التعرض لتجسرية
السنوات العشر الماضية
بالنقد أو التقييم فيما

سمى (بأفلام الانفتاح) .
وبالرغم من اننا نضع
هذا الفيلم ضمن الاعمال
ذات البعد الاجتماعى
من ناحية الوظيفة ،
والباقى من حيث
التعبير ، فان أخذ مثل
هذا الحكم على اطلاقه
هو أمسح خطأ يمكن أن
يتردى فيه أى متابع لهذا
الفيلم وهو يحاول تقييمه .
ففى السينما - كما فى
الفن عمومها - لا يكون
المهم محتوى تلك الرسالة
التي يريد العمل توصيلها
الى جمهور المشاهدين ،
وانما يوازي هذا المحتوى ،
بل ويتداخل معه فى
ارتباط جدلى وثيق
اعتبار آخر وهو الذى
يبعث فى كيفية نقل هذا
المحتوى وإيصال تلك
الرسالة ، ولا فصل
بينهما . وإذا كانت هذه
المقولة صحيحة فى النقد
الفنى عامة ، فانها تصبح
ضرورية فى « السادة
المرتشون » تحديدا .
وبدون الدخول فى تفاصيل
الحدوة نشر الى تلك
الصورة الشديدة التي
أوقعنا فيها سيناريو
« مصطفى محرم » حين
تعامل مع الدراما بشكل
بوليسى بحت طفى على
كافة أشكال وطرق التعبير
الدرامى الأخرى . الامر
الذى أبعدنا كثيرا عن
تلك الرسالة الاجتماعية
التي أراد الفيلم نقلها
الىنا . ويظهر هذا بجلاء
مذ المشهد «بول للفيلم»

وحتى قبل كتابة العناوين ، ويستمر على طول الدراما حتى تنكشف العقدة البوليسية تماما قبيل نهاية العمل مباشرة .
وتعميقا لهذا المفهوم ، تجدر بنا الإشارة الى ذلك الفقر والشحوب في متابعة الحدث الدرامي الاجتماعي وتطويروه بسبب طغيان الخط الدرامي البوليسي ، الذي كان لابد وان يضع بصماته على رسم الشخص داخل الصراع ، وعلى دوافعها وخط تطورها .

ومادامت الحبكة البوليسية هي الأكثر أهمية في هذا العمل ، فقد اتفح السيناريو الى الصادرة على امكانية ، بل وضرورة تحديد الملامح الاجتماعية والسمات النفسية لكل شخصية داخل الصراع على حدة .
فجاءت الشخصيات شديدة الشحوب والتسطيح ، تفقر الى الدوافع القوية للانحراف والسقوط في دوامة الفساد ، سواء كانوا راشرين امهتشرين .
فجاء سقوطهم قدريا وغير مفهوم الامر الذي جرد الفيلم من التحليل الاجتماعي والنفسى معا وحرفه عن رسالته الاصلية لصالح الحبكة البوليسية . ويظهر هذا

على نحو خاص في رسم شخصية موظف الصفحة المرتشى — وهو الشخصية المحورية في الصراع ، ويؤدى الدور « محمود ياسين » — ودراما سقوطه . حيث تفاجأ تماما قبيل انتهاء الفيلم بدقائق بتورطه حقيقة في قضية الرشوة التى برأته منها خطيئته المحامية الشلبة بالقبلة التى القتها في المحكمة ، والتى أدانت بها ابن عمها ضابط المباحث الذى لا يكف من ملاحقتها وخطيئها بسبب رغبته في الزواج منها ، لنكتشف في النهاية ان هذا الضابط قد صار ضحية بدوره — وربما ضحية وحيدة — بعد ان كان حكما عليه انه مصدر من مصادر الفساد وأحد علامات استغلال السلطة لتحقيق الاغراض الشخصية الضيقة .
كل هذه المفاجئات الدرامية التى اختزنتها لنا الحبكة البوليسية حتى نهاية الفيلم كانت غير مبررة جيداً وجاءت مفاجئة تباهى ليس لها من ضرورة على المستوى الدرامي العام ، اذا ما استيعبنا ضرورات ومتضيات الحبكة البوليسية التقليدية التى تعتمد على المفاجأة

نحسب . ولهذا كله كان الاعتماد على المونتاج كبيرا وخاصة باستخدام أسلوب (الفلاش باك) فى اعادة تصوير الاحداث من وجهات النظر الجديدة التى تنكشف مع السير فى تطور الدراما ، وهو أسلوب ان افرد الاخراج فى استخدامه انقلبت نتائجها الى العكس ، وهذا ما حدث فى الفيلم ، وخاصة ذلك الطويل (الفلاش باك) الأخير الذى انسانا تطور الحدث الاخير حتى اخطط علينا ولم نمسد قاندين على التمييز بين ما هو آتى وما هو سرى وماضى ، وهذا اضعف من قيمة العمل كثيرا .
وملادام الفيلم قد غرق فى اطار الحبكة البوليسية على حساب المسؤولية الاجتماعية فقد صار من السمر تحديد مسؤولية هذا الانسداد تحديدا اجتماعيا . ومن هنا ربما يحق لنا طرح تساؤل آخر يبحث مضمونه عن امكانية اخراج فيلم « على عبد الخالق » الأخير ضمن قائمة (اسلام الانتفاخ) الكثيرة ، دون اننى تميز او اختلاف ، ويكل مالها وما عليها .
والحق نقول ان ما عليها لهو أكثر مما لها وأعرق ؟!

لصاحبه « يوسف فرنسيس » (الذى ألفه وأخرجه) فيلم نبىء منذ البداية أننا ازاء عمل يتعدتها عن مناقشة كل ما هو اجتماعى ، بل حتى كل ما هو خارج حدود الذات البشرية المفردة من أشياء أو موجودات فى العالم من حولها . وقضية هذا الفيلم — وكما يتضح من اسمه — هى الايمان . ليس المورفين المختر نحسب ، وكما حدث بالنسبة للشخصية الرئيسية فى العمل ، ولكن ما يندفع الانسان فى آخر الامر الى تلك النهايات المسالوية البشعة حين يصل الى حدود العجز عن وقف ذلك المد الهائل الى تحطيم وجوده بالكامل ، ماديا ومعنويا معا . فخطورة التمسك بذكرى حب قديم فاشل لا تقل عن خطورة الايمان المخدر ، بل وهو نوع من الايمان على طريقته الخاصة . ويحاول الفيلم أن يقود خطانا منذ البدء وحتى الكادر الأخير الى الايمان بأن ثمة درب وحيد للخلاص من هذه الحالة الخطرة . ذلك هو درب التواصل الانسانى الحميم بين البشر — المرضى وبعضهم — ففى نفس الوقت الذى تقوم فيه

الطبية الشاببة — تلعب الدور نجوى ابراهيم — بمعالجة صديق صباها وشبابها المهندس الشاب — يلعب الدور احمد زكى — من ادماسته المخدر ، من تحريره من أسر عقدة الذنب لاعتقاده فى أنه كان السبب وراء مقتل زوجته وابنه ، تبدأ هذه الطبية فى اكتشاف ذاتها والعالم من جديد عبر تواصلها مع مريضها ، وتبدأ فى التحرر من ايمان حب ذلك الرجل الذى وطأ قلبها بقسوة حتى تقدر فى النهاية على رفضه عن اقتناع وايمان . وفرض ذلك على الفيلم الاعتقاد على المونتاج المتوازي فى النصف الأول منه ، حيث يقوم المونتاج يعرض خطى الايمان وتطور الحالتين عرضا متوازيا ومتساويا وصولا الى اللحظة التى يسقط فيها المريضان معا . ثم يبدأ فى النصف الثانى بمحاولات العلاج التى يقوم بها منهما تجاه الآخر بتبادلين المواقف أكثر من مرة . هذا التوازي بالذات هو الذى يجعلنا نشعر منذ البداية بأن العمل يسير بخطى محسوبة نحو النهاية السعيدة فلا نشعر بأى قلق عميق أو حقيقى على

المريضين ، بل وأحيانا نفقد الى الاحساس بالعاطف مع مشكلتهما . ساعد على تعميق ذلك الاحساس تلك القفزات المونتاجية التعسفية ، والقطع الحاد فى تطور السياق الدرامى ، والذى استهدف تطوير الصراع بين المريضين وبعضيهما من جهة ، وبينهما وبين ماضيهما القريب التمس بكل ذكرياته الحية ، من جهة أخرى . . سعيا وراء تواصل جديد وحياة جديدة أكثر صحة ونفجا وأوفر سعادة بعيدا عن المجتمع وهى حالة مستحيلة التحقق واقعا وإن أرادها المخرج فإذا أضفنا الى هذا كله ذلك الاكثار فى استخدام اللقطة القريبة اكثارا غير ضرورى لأدركنا كيف أدى هذا الى زيادة بمقدار التسبب العاطفى فى الفيلم . الامر الذى يندفع المشاهد الى الوقوف موقفا حبيذا ، بل وموضوعيا بساردا حيال بؤس هؤلاء المدينين ، وذلك نقىض ما أراد الفيلم نقله الينا . وكما نظن أن صاحب الفيلم ، بهاديه من خبرات تشكيلية سوف يهتم باعطائنا قريبا فنية انطباعية — لا واقعية — وهذا من ناحية التعبير

السينمائي - جديدة في محاولة لامتلاك لغة سينمائية خاصة تعمق في النهاية قيمة العمل الفكرية ، حتى ولو تم ذلك على مستوى التجريب ، غير أنه قد أصاب طوحا وصنمه في الصميم حين ارتضى الاعتماد على تلك الصيغ الجاهزة في التعبير السينمائي دون اقتحام أو مساهمة ، مؤثرا السلاية والعانية على اضافة الجديد تعبيرا . بل والأخطر من ذلك هي تلك الفرصة التي أضعها على نفسه للتصدي لتلك المشاكل النفسية المركبة الكائنة داخل العقل البشري وفيها وراء وعيه ، والجديرة باقتيادنا نحو القلب مباشرة من أزمة الانسان في عالمنا البرجوازي المصاصر ، على النحو الذي يبدع فيه مخرج عملاق يعمل في نفس المنطقة مثل « انجبار برجمان » .

غير أن مخرجنا - ونحن هنا لسنا بصدد مقارنة بالطبع - قد اكتفى بالامان حين وقف أمام بوابات الابداع بمستوييه الذين لا يتفصلان أبدا ، دون اقتحام أو مخاطرة .

« المتسول »

فيلم آخر من افلام أحد مخرجي الجملة في

السينما المصرية . ولا يتأتى لهذا المخرج أن يحوز مثل هذا اللقب عن جدارة الا بسبب مغدرته (الفذة) على استخدام أكثر التركيبات سهولة وشيوعا ونجاحا في الفيلم المصري ، ودون ادنى شعور بالتردد أو التوقف للحظة للتساؤل عن قيمة فكرية أو جمالية وراء الشريط السينمائي . ويتعبر آخر دون ادنى خجل .

ومقياس النجاح في مثل هذه التركيبات هو قدرتها على دفعه حواس المقرج واستثارته - ليس فكريا أو جماليا بالطبع - على مستويات خنيسا للاستثارة ، لا داعي لذكرها فالجميع يعلمها وأولهم بالطبع أولئك القائمون على تحقيق مثل هذه الافلام .

وببساطة شديدة تستطيع أن تتجزأ فيلما (مريحا) ، وما عليك الا ان تأتي «بعادل امام » وتدفع له أجرا يوأزى ربما أكثر من نصف اجمالي ميزانية الفيلم ، حتى تجعل منه شخصيته بلهاء نقية وحكيمة في ذات الوقت - ولست ادري كيف - شعبية نهبا وقروية بالتحديد ، وتجتهد في أن تجعله يصل بالتهريج الصاحب الي مداه

الانمى - ولا حديث هنا عن المرح بالطبع - وبعد ذلك تأتي براقصة مثل « هيتام » لا تفعل شيئا أكثر من ايقاظ واستثارة جوانب معينة من نفوس المتفرجين ، وبعد ذلك يأتي دور الشريك الثالث وهو « أحمد عدوية » باغنياته (الشعبية) . ثم تضع كل هؤلاء في حبكة مستهلكة مرارا وتكرارا، بل وفي مشاهد مقتولة بكاملها من افلام كثيرة أخرى قديمة وحديثة على حد سواء ، حتى لكأنها (تيمات) كلاسيكية لا يمكن نخضها أو تجاوزها أبدا . ويستمر الطراد والتهريج على مدى صعين دقيقة أو أكثر حتى تصل في النهاية الى الخاتمة السعيدة التي يتزوج فيها بطل الفيلم بالفئة الثانية - وهي غالبا ما تكون « اسماء يونس » (بخفة دمها وثقل وزنها) - وينال كل (الاشرار) جزاء ضرورهم ، وتلقى الشرطة القبض على تجار المخدرات الكبار (وهو ما لا يحدث في الواقع أبدا) وصانعي المسؤولين الصغار في حركة واحدة ، ليصير العالم جديدا ونظيفا ، سعيدا على نحو مجمل، ولتخرج راضيا وفرحا بعد أن تضحك ٢٧٥ مرة

— كما تقول اعلانات
الفيلم — ولا تتوقف
للحظة للتساؤل عما
يقوله الفيلم فكريا
أو جماليا . ونكون
مخطئين اذا ما حاولنا
التصدى لتقييم مثل
هذه الافلام باعتناء
لأننا بذلك ننتقل بها
الى مستوى لا ترتفع اليه

مطلقا ، حتى ولو كان
هذا المستوى هو الحد
الانفى القليل
والضرورى . ولعل فيلم
المنسول هو افضل
شاهد على ما وصلت
اليه حال السينما
المصرية الآن . ولعل
الاقبال الجماهيرى عليه

هو خير دليل على
نجاح القائمين على
تحقيق مثل هذه الافلام
في افساد ذوق المشاهد
المصرى وتغييبه تماما
على النحو الذى سبق
لنا الاشارة اليه في
مستهل ذلك العرض .
حسنى حسن

«الافوكاتو» .. طائر بلا أجنحة

امير العمري

المحامي الذي يدافع عن
الابرياء والمظلومين في
مواجهة طغاة الانفتاح ،
ثم سرعان ما يتحول
الى مجرد « افوكاتو »
.. او محامي المرحلة
الذي يحرك جيذا
ما يحدث حوله من خلل
في التوازن الاجتماعي
وخلل في حياته الخاصة
ايضا ، ومع ادراكه في
نفس الوقت بفساد
حججه وسقط كل
تفاصيل صور الفساد ،
الذين هم ايضا في حاجة
دائمة لخبراته ، يسعى
تدريجيا الى تحقيق
أقصى قدر من الاستفادة
الشخصية في كافة
الظروف . فهو لا يفوت
في البداية أية فرصة
تتاح له من أجل توفير
احتياجاته من المسودات
الاستهلاكية .. كالعجاج
واللحم والبيض والجبن

في رسم الشخصيات او
الاحداث او حتى في أداء
الممثلين واستخدام
الموسيقى وتكوينات
الديكور . ولكن رائعت
المبهي ، في نفس الوقت ،
يسعى من خلال هذا
كله الى رسم صورة
كاريكاتورية ومضحكة
للمسرح قاهرة الانفتاح
السعيد « بها يسودها
من تناقضات ومع تنقي
أساليب القس واضاع
نفوذ المهرين ونجبل
المخدرات ، والرغبة
الشرسة لدى الجميع
في المصود ا

وتدور الاحداث في
« الافوكاتو » حول
شخصية رئيسية هي
شخصية « الافوكاتو »
« عادل امام » .. او
« حسن سبنج » كما
يطلق على نفسه في الفيلم .
في البداية يلعب دور

معدئسا ، ينبغى
الترحيب بالشجاعة التي
فلست رائعت المبهي الى
كتابة وأخراج فيلم
« الافوكاتو » وخوض
سفارة انتاجه ايضا .
فلاديم بلا شك ،
يمثل محاولة جريئة
لتجاوز سينما الكوميديا
السائدة بمقاييسها
الهائلة المعروفة ، من
أجل تقديم مفهوم آخر
للكوميديا السينمائية التي
لا تكفى بالاضحاك ،
ولكنها تتخذ الضحك
وسيلة لكشف وتعرية
بعض عيوبنا الاجتماعية .

يعتمد الفيلم منذ
البداية ، على التهرب من
المناطق الصارم التقليدي
للأحداث حيث يميل
بعمد واضح ، الى
أسلوب المبالغة الشديدة
التي تكاد تقترب أحيانا
من « الفانتازيا » ، سواء

وحتى مسحوق الغسيل
كما يستغل خطورة
مظهره كوسيلة لايقف
التاكسيات .. الخ . ثم
يستغرق فيها بعد ،
داخل خيوط اللبنة
الكبرى . فنجدته يقولى
الدفاع من كافة المتهمين
كل الانواع . وينجح
اليوم فى الحصول على
البراءة لاحدهم وينفع
بخمسه الى السجن .
ثم نسراه فى اليوم
التالى يدافع عن الآخر
وينجح فى اخراجه من
السجن . وهكذا .
ماذا كان للموص
الكبار لعبتهم الكبيرة ،
فلماذا لا يلعب هو
لعبته الخاصة طالما ان
حاجتهم اليه ثقاة ،
متصورا بالطبع انه
سوف يتمكن دائما من
فرض شروطه . وتحقيق
طموحاته بعد ان يخدمهم
جميعا !

ومن الطبيعى ان
تتمدد خيوط اللبنة
اكثر ، كلما ازدادت
حاسة « سبيلنج »
وتفتحت شهيته .

يخضل « صاحبنا »
السجن فى البداية كما
لو كان باراقته ، بعد
الامانات واساليب
التهريج التى يتبعها امام
هيئة المحكمة التى تشمر

بالمسائل لمسؤال الوقت
وتضيق بساليبه
الملتوية . وفى السجن
يلتقى بنموذج غريب
لاحد كبار تجار الانفتاح
« حسين الشريبنى »
الذى يعمل فى المخدرات
والتهريب والمقاولات
واشياء اخرى . وهو
يقم داخل السجن فى
جناح خاص فخم يحتوى
على كل متطلباته حياة
الترف ، من تكييف
وتليفون وبلر وبتيو ..
الخ كما يتبع بحرية
غريبة فى التجول خارج
جدران « جناحه »
ويتحكم فى توجيه الامور
داخل السجن ايضا .
من خلال نفس السجن
الذى يقولى حراسه
او بمعنى اصح ، خفيته
داخل السجن ، وخارجيه
ايضا فيها بعد ، فى
قصره الفخم . ونكتشف
بعد ذلك ان هذا
السجان (على الشريف)
يقولى خدمة كل النزلاء
من السادة الكبار .
فهو مجرد فلز صغير فى
غاية بسيط مليها
الذهب . وهو كما
يقول « لا يريد سوى
مجرد ان يستمر فى
الحياة »

وللأموكاتو أسرة
صغيرة مليئة بالمشاكل .
فزوجته التى نراها

سلبية تماما ، تميل
مخربة . ولكنها
تكتفى بضبط ايتاع
الحصة على جملة غارفة
ثم تصرف تماما الى
تنظيف الخضروات امام
التلاميذ . وفى المنزل
تسلم فى كل اوقات
لاشباع رغبات زوجها
الذى لا تقتضى ،
على نحو آلى الى ان
تتروى عليه فى النهاية
بعد ان ادركت مدى
انانيته وفرديته .
والزوجة فى حاجة الى
اجراء عملية جراحية
لازالة زائدة فى الانف ،
يتخذها الفيلم مادة
لائارة الضحك طوال
الوقت باعتبارها أحد
الاشياء التى تشغل
بال « الاموكاتو » ..
الى ان يتمكن من ايجاد
حل لها عندها يدخل
المستشفى بعد الاعتداء
عليه من قبل أحد
شعيايه . ويهدهد
الطبيب على نحو
كاريكاتورى بقر ساقه ،
فلا يجد حلا سوى ان
يرضى الطبيب بالاتفاق
معه على اجراء عملية
(خصوصى) لزوجته
مقابل الإبقاء على ساقه !

وللأموكاتو ايضا
تسقية متزوجة منذ
عدة سنوات من شاب
ضخم عاجز عن تدبير
مسكن بسبب ارتضاع

الظلمات ورغم سفره للخارج عدة سنوات . ويتمين على « سباتنج » أن يدبر لها حلا للمشكلة حتى يتخلص من أقاتها المزعجة في مسكته المتواضع .

وهكذا ، سعيها وراء حل كافة مشاكله واستنزاف أموال كبير مجرى الإنفاق ، تنجح خيوط اللعبة وتؤدي بالانوكاتو الى التضييق من نفسية الى اخرى حتى يجد نفسه محاصرا من قبل اللصوص الكبار . الى أن يجد نفسه في النهاية داخل السجن مدانا بتهمة ملققة ! .

ينجح رائت الميهي في العديد من المشاهد في خلق الكوميديا المتجربة من تصعيد الموقف داخل المشهد ، مستعينا بخياله الخصب وقدرته على استخلاص أقصى ما تتيحه له إمكانيات الديكور وتطبيع المشهد . كما في كل مشاهد المحكمة التي تتميز بالحوار الجيد الذكي وبالحس الساخر والجرأة الشديدة في بث روح الفك من خلال نماذج « القضاة » التي يستعين بها ليس تعبيرا عن موقف من القضاء بالطبع ، بقدر ما يرمز الى روح الجسود والفاشية التي تتحكم في صلاتنا في بعض دوائر السلطة . وتبلغ روح الكوميديا والمسخرية

اتصاما في مشهد مغالطة القاضي لاسماد وهي تتحصل شخصية فلاحه ساذجة حسناء تتهم احد مراكز القوى بمحاولة الاعتداء عليها ، كذلك ينجح في استغلال إمكانيات « التفسير » والمبالغة ، في المشهد الذي نرى فيه عادل ايلام وهو يحول الزنانة الانيقسة التي يستولى عليها من صاحبها ، الى مكان اقرب الى البلاج ، مسلطيا في حمام السباحة يستمع الى الموسيقى وينكر في وسيلة لإخراج حسين الشربيني من السجن ! .

ولكن المخرج ، يلجأ في مواقف اخرى عديدة الى الاعتماد على « الانبيات » و « اللزيمات » الحوارية التي يرددها بطله ، من أجل انتزاع ضحكات الجمهور تحت تصور أن هذا ما يرضى جمهور عادل ايلام . وهو التصور الذي أدى - في رأيي - الى نوع من الخلل في بناء الفيلم . فالابتعاد السريع والقطع الجيد الذي يعتمد على تفريب الحدث واحداث الصدمة لدى المتفرج في النصف الاول من الفيلم ، يتحول بعد ذلك الى ابتعاد منك بطيء بمعنى من الترهل والإطالة والتكرار ، حيث يدور الفيلم حول موقف واحد

دون أن يتطور الحدث كثيرا . وعلى مسيل الفل « كان من الممكن أن ينتهي الفيلم عند لحظة دخول « الانوكاتو » السجن في النهاية . ولكن الفيلم يستمر بعد ذلك ، في سرد تقبوس حسن سباتنج للحرب بعد اقتناعه لصالح نظامي (الذي يلعب شخصية احد مراكز القوى والتفوذ) بالحرب معه ، الى أن يتجما بالفصل في الحرب ، وبعد اقتناع سباتنج للحارس البائس يتبادل ملابسها لأنه سوف يرسله للفصل في إحدى النول العربية ولا يختلف أسلوب عادل ايلام كثيرا في « الانوكاتو » عن أسلوبه في أفلامه الاخرى المختلفة أقصد تلك المسحة من الاستخفاف التي تشوب أدائه ، بدلا من الإثارة في الدور والتقليل من تكرار بعض الانسلاط والانبيات الجارية ، وهو ما يتحمل مسؤوليته أيضا رائت الميهي . وقد أدى ذلك الى ضياع تأثير بعض المواقف الهامة ، حيث ضاع تجاوب الجمهور معها بسبب تكرار بعض « اللزيمات » دون داع . والتحرر من الالتزام بالمنطق الغرامسي التقليدي والاعتماد على أسلوب المبالغة والكاريكاتورية مع غمز الواقع « لم

يتحقق في الفيلم على نحو متكامل . حيث لجأ رائت المهيى خاصة في النصف الثانى من الفيلم : الى البحث عن المبررات الدرامية لكثير من المواقف الصغيرة ، مما ادى الى حدوث خلل في الفهم لدى الجمهور . ففي الوقت الذى أخذ يسوق فيه المبررات ويبحث عن « الحبكة » في روايته لبعض التفاصيل ، كما في مشاهد استبدال حقيبة العولارات مثلا ، ترك الكثير من التفاصيل دون مبرر منطقي . وفي فيلم من هذا النوع يصبح مشروما تماها

التفاصيل من التفاصيل الصغيرة ، والتركيز على الخط الرئيسى واستكماله بالاحداث التى تغذى والتي يمكن ان تساهم في صنع الفوضى الظاهرية المنظمة تماما من قبل بالطبع .

فاذا كان « الانوكفون » قد سعى للتطبيق بعمق عن قبسود الصنعة والاسلوب ، فقد وجد نفسه بعد ذلك اسيرا لتلك القيود على نحو ما مما قلل كثيرا في رايى من مقدرة الاسكار الخمبة للمخرج - المؤلف ، على الاتساق . ولكن ،

بالرغم من كل المآخذ التى يمكن ان نأخذها على الفيلم ، الا انفسا نرحب بالتجربة ، كمؤشر على بروز سينما اخرى كوميدية . وكم نحن في حاجة الى مثل هذه التجارب لايقاظ السينما المصرية من سباتها العميق . ومن المؤكد ان الاعمال القادمة لرائت المهيى سوف تساهم اكثر في تصديد ملامح خاصة لاسلوبه ورؤيته المتبيرة من السينما السائدة التى اصبحنا لا ننتظر منها اى خير !

امير العمري

«ميراث الريح».. بين المسرح والسينما

محمد الشربيني

بحمدك ونقدس لك ،
تعالى اسمك ما
لا تطعون « كما انه
تعالى تسبح في صبيان
« ابليس » ورفضه
المسجود لادم « رب
فاظنوني الى يوم
يبعثون » فابتاه الله
الى يوم القيلة ليثبت
مكرته ، بزعمه قابلية
الانسان للفساد .

ويتلى هذا الفيلم
وكما قلنا - رغم
النص والتشويه المتعمد
من قبل رقابة الطيفزيون ،
وهو نوع آخر من فرض
الرأي الواحد - في وقت
تمسحت فيه القوانين
الصادرة من اقلية
مجلس تشريعي لا يمثل
غير فئة طفيلية تريد ان
تتحكم في مصائر البلاد
والبلاد ، بعد ما هوت
بنا الى بحاف الجاهلية
والمصيبة بدعوى
الاخلاق ، ولكنها تقيم
تقسيد عقولهم ، حيث
يقسم مسح الفكر

السلطة والتي ترمى
مخالفيها في راياها الاوحد
بالانتهابات ، بل وتلاحقهم
بالحصار والمزل ،
ويستخدم سلاح
التكفير ، في وقت تنادي
شرعية البلاد بتمييز
الانسان على بلقي
المخلوقات ، بعد ان كرم
الله مقل مخلوقه ،
فماصبح هو الممول في
التمييز بين الخير
والشر ، ولان الفيلم
ينادي في مجله بحرية
التفكير ، فلن قولتوميق
الحكيم في حديث قريب
له ، يفرض نفسه على
موضوعنا حيث قال :
« ان وحدانية الله ارحم
من وحدانية الفكر ،
بعد ان شاء الله وهو
في عظيته ووحدانيته
ان يستمع لرأي الملائكة
المخالف في خلق الانسان
« واذ قال ربك للملائكة ،
اني جاعل في الارض
خليفة قالوا انجعل فيها
من يفسد فيها ويسفك
الدماء ونحن نسبح

« كلما رايت شيئا
لامعا مضيقا ، يسادي
التكامل ، فابحث وراء
الظلاء ، فاذا وجدته
اكتوبه ، فاعلن أمره
على حقيقته »

« هنري دراهوند »

لاشك ان عرض فيلم
« ميراث الريح » في
برنامج « اوسكار »
بالطيفزيون ، يعد مكسبا
كبيرا للبرنامج
والطيفزيون ، بل
ولمشاهدين ، فالفيلم
يتعرض لقضية من اهم
قضايا الوجود الانساني
وخاصة في عالمنا النامي
الذي يبرز تحت عبء
الكثير من منغصات القهر
السياسي والاجتماعي ،
المتيلة في فرض الرأي
الواحد بالارهاب
والتخويف ، وعلى وجه
الخصوص في واتعنا
المصري ، من خلال
ترسلة القوانين المكبلة
للحريات والقنود
المتسفة التي تفرضها

واخضاعه لمتطلباتهم ونوازعهم كئنة لا تفكر الا في مصالحها .

والحال ان لا يختلف
من الوقت الذي كتبت فيه المسرحية عام ١٩٥٠ ، حيث كانت الكارثية تحوم باجنحتها السوداء على سماء الولايات المتحدة ، تنتظر اقمل بادرة تومي فاجية اليسار ، لتنفخ بمخالبها المسمومة على قصصها ، حتى حانت الفرصة بعد هذو نسبي في عام ١٩٥٥ لعرض المسرحية بما دفع (روبرت لي ، جيروم لورنس) مؤلفيها لتقديسها ، لتكون من انجح العروض في ذلك الوقت .

والمسرحية كما يقول (عبد الحليم البشلاوي) « بحر سلسة » مكتبة الفنون الدرامية » التي نشرت المسرحية بعد ان ترجمتها (صلاح عز الدين) ليست من نبات خيال المؤلفين ، ولكنها تقوم على اسس محاكاة حدثت فعلا في بلاده « ديتسون » بولاية « تيس » بالولايات المتحدة في عام ١٩٢٥ ، ففي ذلك العام حوكم مدرس بالحدى المدارس الابتدائية بتهمة الزندقة ، لانه كان يدرس لتلاميذه نظرية « دارون » من

النشوء والارتقاء ، ولذا عرفت هذه القضية باسم « محاكمة القرد » ، ولكن المؤلفين يتعرضون لهذه القضية ولوضوعها بطريقة فيها قدر كبير السخرية والاستهزاء من ذلك الجود الذهني والرجعية الفبيسة والتعصب الامعي والجهل الاحق الذي يستند بمعتول الناس وتلويهم ، ولذا فهي من هذه الناحية - كما يقول عبد الحليم البشلاوي - مسرحية « مسخرة » ، وهي المرادف للنفوى لكلمة مهزلة .

فلننظر على المسرحية (المهزلة) لنرى مدى قوة موضوعها وبراعة رسم شخصيتها ، ومنطقية تسلسلها الدرامي ، ثم نرى في النهاية اى مدى حقيقته عدسات السينما في عمل يعتمد اولا على الحوار الفكرى والفتاش ، حيث تجسد كل شخصية رمزا لحياة كاملة في مقابل حياة اخرى « ورؤية كاملة للمجتمع الانسانى في صراعه من اجل سيادة القيم الاصيلة في مقابل قيم متخلفة لا ترضى به الا مكلا مسورا في جمود وسكون امسك الفيبست والخرافات والفزعيات التي يتناقلها السادة اصحاب المصالح

ويرودها الفسوفاء وراهم بلا وعي .

تدور احداث المسرحية كلها داخل قاعة محكمة - كما اسلفنا - اثناء محاكمة المدرس الشاب الذي جرى على قراءة كتاب الصلح الانجليزى تشارلز دارون « اصل الانواع » واراد لتلاميذه ان يلهوا نظرية النشوء والارتقاء ، وتتكون المحكمة من كتلتين كبيرتين : الاولى تمثل التعصب والجمود . الخ ويرأسها محامى الابهام « ماثيو برادى » المرشح لرئاسة الجمهورية ، والذي يقوم ويقف معه بالطبوع عمدة البلدة ، وقس الكنيسة (براون) الذي يرفض كل ما عدا التفسير الحرفى للانجيل ، ومهم رئيس النيابة « ويوازرهم في الخلف اصحاب المصالح في سيادة الجهل والخلف ، وخلف هؤلاء جميعا يقف البسطاء الجهلة يرددون ترديدا اجونا كل ما يهين به قسهم الذى يتلقى بركاته من الرب « قس الاقتباس » ، ويطيعة الحال في هذه المجتمعات الراسمالية ، يقف القاضي - رغم حياديته الظاهرة - بكل قوته ، وراء مثلى الاتهام ،

دائمًا لهم ومؤيدا كل
اعتراضاتهم على ما
يقضيه الفساح ، وفي
المقابل يقف المحامي
الشهير (هنري دراوند)
الذي يرمز للتصورو
الايهان بالمثل وبحرية
الفكر ، والقول وبمعجم
التمارض بين الدين
والمسلم ، ويقف بجواره
احمد الصحفيين
(هورنيك) الذي يتابع
القضية التي تنتهها
جريسته ، ودفعت
بالمحامي الشهير من اجل
صنع شجة صحفية !!
ويتدفق الناس من كل
صوب الى قاعة
المحاكمة ، ليسعد التجار
بالسرواج والازدهار ،
وفي سخرية يسأل
(هورنيك) صاحب
الكان المواجه لقاعة
المحاكمة عن رايه في
التطور ، فيجيب وهو
لا يدري ان مدققه
يلغظه ويفضح مجتمعه
بلمره « ليس لي اراء
فالآراء مضمرة بالتجارة » ،
وفي بداية المحاكمة
يوضح دراوند موقفه
« كل ما ارسله هو ان
احصول بين من يريديون
ان يوقفوا الزمن وبين
من يريديون وضع جبل من
خسراء القرون الوسطى
في الدستور » ، ويعترض
على اعلان القس عقب
الجلسة بعد اجتماع
للصلاة « انه اعلان
تجاري من اجل منتجات
القس المحترم براوث »

ثم يطلب مستغفرا من
القاضي في نفس الوقتة ،
باعلان عن عقد اجتماع
لاتصار نظرية التطور ،
ويطلب برأيات مشابهة
لتي كتب عليها اسم
قاعة المحاكمة « اقراوا
الانجيل » وينفس الحجم
والبنط تقول « اقراوا
دارون » .

ويتضح مدى حب
(راشيل) ابنة القس
براون للمدرس الشاب
(كيتس) وهي تحاول
ان تثنيه عن عزمه بان
يتراجع اسم جصائل
الرجل الثاني في
الجمهورية ، الذي اتى
لكي يظهر للعالم كله
مدى خطئه ، وتتهم
دراوند بتحويل كل شيء
الى مزحة ، يرد عليها
داروند « عنقها يفتقد
المرء قدرته على الضحك ،
يفقد سخرته على التفكير
السليم » - نلاحظ هنا
اننا ننقل من النص
عنبرات باكملها دون
تدخل ، حيث تخفى عن
اي تعليق - وفي اجتماع
الصلاة بالكنيسة يحرض
القس الناس باسم
الذين ضد كيتس ،
ويصلي صلاة مصوبة
« هل نستنزل نلر
الحجيم على الرجل الذي
ارتكب الخطيئة في حق
الكلبة المتقسمة » فيجيبه
البسطاء بلا ومى وهم
يزأرون « نعم .. نعم » ،
وهين يجرد براوث ان

الامور ضد ضاقت ،
ما يندر بحواهب وخيبة ،
فانه يمسك بيد القس ،
مخفيا من غلوائه ،
ويذكر له بحكم سليمان
في كتاب الامثال « من
يكدر بيته يرث الريح ،
والنبي خسام لحكيم
القلب » .

وتبدأ جلسات المحاكمة ،
ويتوالى الشهود ، لهذا
(هوارد) الطييز الصغير
الذي اوقعه بسرادي
وطوع كلباته لصالح
قضيته ، ويقف دراوند
ببساطة ، موضحا في
تسامه ، المعنى ، من
حرية التفكير وهو يناقش
الطييز الصغير :

**دراوند : هل منكم
جزار ؟**

**هوارد : جزار جنيده
تسما ..**

**دراوند : اتمتقد ان
الجزار مخبئ ، لانسه
لم يذكر في الانجيل ؟**

**هوارد : (متفكرا) لا
لدرى .**

**دراوند : موسى لم
يستخدم التليفون ؟
اتعتقد ان هذا يجعل
التليفون اداة شيطانية ؟**

**ويزجر بسرادي
متسما دراوند ببارباك
الطبل ويساله « اليس**

الحق معنى لعليك يا سيدى ؟» يجيبه دراموند بنفس البساطة « اذا تبين اننى قد اضر بقضية موكلى ، فلا بد لى ان اقول : ان الحق ليس له اى معنى لدى على الاطلاق » وحين يسمع ههنا الجمهور في قاعة المحكمة يستطرد « الحقيقة لها معنى .. باعتبارها اتجاها ، ولكن احدى حيلات عصرنا ، هي التوب الاخلاقى الذى البسناه السلوك الانسانى ، وهكذا فان اى تصرف من الانسان يجب ان يتاس بخطط عرض من الحق ، وخط طسول من الخطا - بمقاييس محددة من القاشق والثوانى والدرجات »

وكان كيفى قد نلجى راويل فى جلسة قضية ، حول ضرورة ان يكون الدين للتخفيف من الناس ، لا ليث الرعب فى قلوبهم لدرجة الموت ، وظل يحادثها عن الله والوجود والانسان ، فيستخلص برادى من كل ذلك عن طريق ارجل الشاهدة ، ملوعا كلمات كيفى ، فلا يجد دراموند امام هذا الا طلب الاستعانة بشهود من علماء الحيوان او طبقت الارض والاثار ، ويحترض بالطبع مثل الاتهام ويوانقسه

الغاضى « ان ولا يتسا ذات سيادة ، والقانون فيها لا يتطلب وجسود اخصائيين للتحقيق فى مدى صلاحيته » ويسقط فى يمد دراموند ، فلا يجد مغيا من السؤال : « هل تقبل المحكمة شهادة خير فى كسلب يسمى الكتاب المقدس ؟ » وبعد موافقة الغاضى ، يلجىء الجميع بشاهدة (برادى) ممثل الاتهام نفسه ، ليفضح امره امام الجميع ، فهو لم يقرأ حرفا واحدا من كتاب « اصل الاتواع » ويقتلى ليس له الحق فى ان يعترض على شىء يجهله ، ويبدأ فى مناقشة فيها يدعى من حقائق جاءت بالكتاب المقدس ، ليتضح انه لا يعنى منه شيئا سوى الكلمات دون فهم ..

يساله مستخفا :

« هل من الممكن ان يكون هناك شىء مقدس لدى رجل المسلم المتشكك » . فرد عليه دراموند بعمق وبصوت خفيض « نعم .. العقل الانسانى ، ان هناك من القداسة فى قدرة طفل على استيعاب جدول الضرب اكثر مما فى كل صراخكم بكلمات (امين ، تحمىس الاقداس) وان فكرة واحدة كفى ابقى ابقى واخذ من كاتدرائية ويضفى دراموند فى حديثه

« لماذا تكفنا الله بالقدرة على التفكير يا مستر برادى ؟ لماذا تنكر الملكة الوحيدة التى ترفع الانسان فوق كل مخلوقات الارض : قدرة عقله على التفكير ؟ ماذا الدنيا من قيمة اخرى ، الفيل اكبر منا جسما والحصان اقوى واسرع والفراشة اجمل والبومضة اخصب انتاجا ، حتى الاسفنجة اطول بقاء » ثم يكر على برادى سقلا « ام ان الاسفنجة تفكر » فلا يدري برادى . ارجل هوام اسفنجة ويسدا الجمهور ينفذ عن برادى :

دراموند : هل تعتقد ان الاسفنجة تفكر ؟

برادى : اذا اراد الرب للاسفنجة ان تفكر فاتها تفكر

دراموند : هل يتبع الانسان بنفس المزايا التى للاسفنجة ؟

برادى : طبعا

وهنا يمزج دراموند مشرا ناحية المتهم « هذا الرجل يريد ان يكون له نفس امتياز الاسفنجة ، يريد ان يفكر .. » وهكذا تنقلب الآية ، الا ان الحكم بادانة كيفى

يصدر من المحققين ،
وتقبل ان ينطبق
القاضي بحكمه ، يفت
كيتس ليقول (الشعر اننى
حوكت لضروري على
قانون غير عادى ،
وساواصل في المستقبل
كما فصلت من قبل ،
وقولاً ضد هذا القانون
بأى وسيلة ممكنة »
ويصدر القاضي حكمه
بنفريم كيتس غرامة
هزيلة ، وحين يعترض
برادى مطالباً بحكم
أقوى ، يتصدى له
درايموند بحسب « ان
كيتس لن يدفع حتى هذه
الغرامة ، ولو كانت
دولارا واحدا ، وانهم
سيستأنفون الحكم امام
المحكمة العليا » .

وينفض الناس من
حول برادى الذى اخذ
يزيد ، ويحلونه الى
الخارج بعد ان سقط
في عرقه كتمثال من
الشمع ، ويصرخ كاشفا
نواياه بدموته الصارخة
لاتخلفه ، وحين يخرج
للواء يموت ، حيث
لا يستطيع مواجهة الناس
وهم يضحكون عليه ، كما
كان يقول لزوجه من
قبل ، وتنتهى المسرحية
وراشيل قد جاءت بحقيبة
ملابسها ، لتذهب مع
كيتس الذى دفع الصحنى
الى برادى كمالته وهى
متأكدة « ان الفكرة
كالاطفال الذى نحبه في
احساننا ، لابد ان تولد ،
لانها اذا ماتت في داخلك ،

ماتت قطعة منك معها
ايضا .. الاكثار يجب
ان تخرج للجسد
كالاطفال ، بعضهم يلقى
موتور الصحة كالبنيان
القوى ، وبعضهم عيلا ،
واعتقد ان الافكار الطيبة
يموت اغليها » ليدور
حوار ساخر مع سكار
التحام بين الصحنى
والمحلى ، بعد ان وجد
الاول دفعا مفلجنا من
درايموند عن برادى :

هورنيك : اتهمك
باحترار الضمير وبالحنث
بعهد النفس .. بالترفق
بالمشاعر ..
درايموند : لماذا ؟ لاننى
ارفض ان امحو مجهود
حياة انسان .. اقول لك
ان برادى كان له نفس
الحق الذى لكيتس : الحق
في ان يكون مخطئا .

هورنيك : اسبوع
المعطف على المتصبيين !!
درايموند : ان عملاقا
قد سكن هذا البدن ،
ولكنه قد ضل الطريق ،
لانه كان يبحث عن الله
أعلى مما يجب وابعد مما
يجب ..

هورنيك : ايها
المنطق .. أنت اكثر تدينا
مما كان هو ..

ويضى الصحنى ،
ويأخذ درايموند الكتابين
معه « الانجيل ، أصل
الانواع » بعد ان يزنهما
بيديه مبتسما ، ويضعهما
في حافظته ويضى
ليثبت المؤلفان قوة
دموتهما في المسرحية ،

والتي لم تكن من اجل
تدريس نظرية دارون في
المدارس ، أو دفاعا من
العلم الذى لا يتناقض مع
الدين ، لان كل هذا ليس
بحل نقاشي ، بل تتخطى
الدعوات السطحية لتصل
بمق و قوة الى التأكيد
بالارهاب الفكرى دفاعا
عن حرية الفكر
والعقيدة ، وتحرير العقل

وارسام الحقوق
الديمقراطية الاساسية
للانسان ، وكفالة حرية
التعبير وحرية المعتقدات ،
وفي نهاية تعبر عن هتية
اندثار الرجعية بممثليها
والدافعين عنها في كل
مكان وزمان ، وحيث
اشارا في البداية ان زمان
المسرحية ليس بالبعيد
جدا وان مكانها في بلدة
ما صغيرة ، وانه من المهم
ان تظل البلدة مرئية على
خشبة المسرح ، تلوح
هناك كأنها هى المنبهة ،
ويعادل ذلك في الاهمية :
الجمهور ، حيث تبدو
المسكية مكانا لصراع
الديكة ، ساحة يلتف
المفرجون حولها من كل
جنب ، ليروا بأنفسهم
صدق التاريخ الذى ينبىء
بنهاية الجود والتعصب
والتخلف ولو بعد حين .

ونلاحظ ان المسرحية
تعدد اعتمادا مباشرا على
البطل الفكرى بين وجهتى
نظر متباينتين ، فكيف
توفق الممسكات
السينمائية وشرائط
الافلام ، في ان توصل تلك

القضية ، بلا ملل أو زعيق ، وأمكن إيمانها بأحد لا يتغير ، والجو خافت ومبيض وحار ، وأحدى القوتين تستخدم أحبط الوسائل وأخزرها في مقابل الأخرى التي تواجه كل ذلك بالمفضل والسراى السخيف ، وفي قاعة عادة ما تثر في نفس المخرج السينمائي جوا ملولا يزهق الروح ويحمو للسلام وعدم المتابعة ، من كثرة ما تواترت في الافلام السينمائية ، إلا أن الفيلم الذي أنتج عام ١٩٦٠ والذي أخرجه « ستانلى كرامر » ، لساق كل توتعت ، بل تخطى نجاح خشبة المسرح ، فقد وضع كرامر وكاتبها السينمائي « نالسان دوجيلاس » ، « مارولد جاكوب » « ميونهم على درة يتلى كل حرف بتلؤلؤ ومضى ، وتجسد كل كلمة موقفا في واقع برهم حياة كاملة كائنة وراء المعانى الظاهرة ، « نالسان دوجيلاس » ان يستطردا بأسهل في وصف كل شيء من أمكن وشخصيات ونوازع نفسية ، بما كان يصعب ظهوره على المسرح بهذه الدقة ويكمل هذه المحطات الخاصة بدقة الحركات والسمكت والهمسات وحتى ابتلاع الريق وتبيلل الشفاه والتظلمات والتعبيرات الداخلية ويعود الإتصال

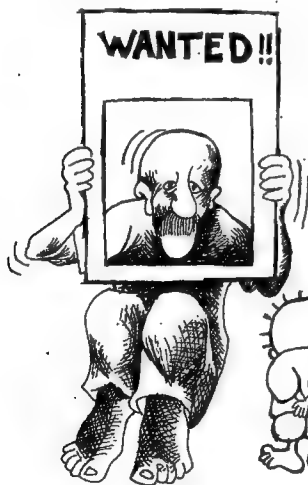
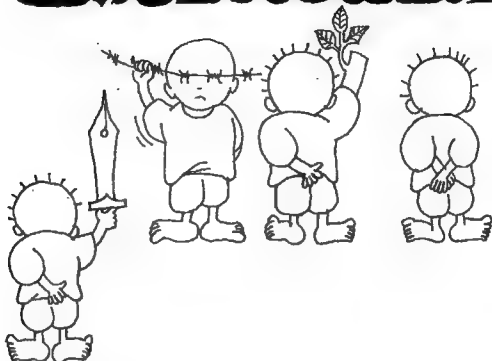
الظاهرة والباطنة ، الى وصف شكل الوقفات وما تعنيه بولوجيا الاجساد بالنسبة للمضى العام ، وأثر ذلك كله على النظرة ، لهجسد الفيلم كل ذلك ببراعة وتوق ، ولم لا سواد الفيلم مخرج قدم عميدا من الافلام الهلابة مثل عالم مجنون ، حذر من الضامد للحشاء ، حلمت يهودى ، نورد على السفينة كين .. الخ) حيث يهتم مع سينارستيه بكل شخصية على حدة ، ويتم تعيق المواقف ، بحثا في ثنايا حوال المسرحية ، فوسا في أغوار التفصيلات ، ليخرجوا منها شخصيات من لحم ودم ، تفيض بالحياة على الشاشة ، وتصنع عالما كاملا يدور بين جدران قاعة محكمة ، ويكون كرامر أكثر دقة في اهتمامه بتفصيلاته وأثارة شأفته بجو نفسى صنعة من وحى بدلولات الانكار التي تطرح بسهولة وتنسقى ورغم صعوبتها وصلابة محلياتها - متبكسا من السيطرة على طاقم بارع ومعتسرى من المشكين واستخلاص افضل ما فيهم من امكانيات ، وحيث قام (سينسر تراس) بتمثيل دور المحصى ، فكان أرائه طائفيًا ، وفا

حضور أسر ، وفي مواجهته يقوم (غرديك مارش) بدور ممثل الاتهام ، فلا يقل براعة ولا قوة من تراس ، لوجسدا ببراعة في الأداء والتجسيد السواى ، ويقدم الرافض البارغ (جين كيلي) دور المحصى الليبرالى بلا يقص ، فلا يختلف عن زميلينه ، وتجسد (فلورنس الريدج) دور مسز برادى ، زوجة مثل الاتهام ، متفصى على الدور رغم قصره ، بنظراتها وخلجاتها حياة امرأة كابلة بكل أبعدها

هذا فيلم جيد ، أرادت رقابة التليفزيون ان تقف منه موقف برادى ، فبترت وحذفت دون مبرر عبارات اخلت بوضوح واتقاع دراموند لوجهة نظره التي تدعو لان يكون عقل المخلوق الذي كرمه الله واضفاه ، هو المعيار والحكم فى كل ما يتصل بأهور الحياة ، وبأن الدين ليس للتخويف والأرهاب والوعيد ، بل لابد أن يكون وسيلة للحركة وأداة للنشأ والتقدم والرقى الفكرى والعلمى لصالح الإنسان

ولكنهم فى النهاية لن يستطيعوا - مثل برادى - مواجهة الناس وهم يضحكون عليهم .

ولكنه ضحكك كالبكاء⁹⁹



ناجى العلي
والديموقراطية

ناجى العلي خزنا اليومي

الامتداد . انه الصحن العظيم
والنخلة المسلوقة . فلسطين واسع
القلب ، ضيق المكان ، سريع الصراخ
وطافح بالطنينات . وفي صيته تحولات
المخيم .

احفروا ناجى ! فان الكرة الارضية
عنده صليب دائرى الشكل . والكون
عنده اصفر من فلسطين . وفلسطين
عنده هى المخيم . انه لا يأخذ المخيم
الى الصالح ، ولكنه يأسر الصالح فى
مخيم فلسطين ليضيق الاثنان معا .
لهل يتحرر الاسير بأسره ؟ ناجى
لا يقول ذلك . ناجى يقطر ، ويمر ،
وينجر لا ينتقم بقدر ما يشك . ودائما
يتصبب اعداء .

وليس فلسطينى ناجى فلسطينيا
بالوراثة وحدها . كل الفقراء فى علاقة
ناجى فلسطينيون . والمظلومون
والمسحوقون والمحاصرون والمستقبل
والثورة .. كلهم فلسطينيون .

لم يخلق دائرة الذاكرة ، لانه لم
يحمل العذاب من حادثة ، ولم يهمل
الجرح من واقعة . مفتوح على
الساعات القادمة وعلى دبيب الفيل
وعلى اتنين الارض . يجلس فى سر
الحرب وفى علاقات الخبز . جوهري
جوهري حتى النخاع — هذا هو ناجى
الذى يقفك عن الجريدة ويغنى
الجريدة عن الكتابة .

.....

.. كلمة وتفتن مساحتى ، فكيف
أبلى بشهادتى التى لا تغنى هذا
المواطن العاجز عن الفجاء ، وهذا
الفنان العاجز عن الفشل ، لقد تزوج
الطريق الصحيح ، وخرج الى العالم ،
باسم البسطاء ومن أجلهم ، شاعرا
ورقة وقلم رصاص ، فصار
وقتا للجميع .

مهود درويش

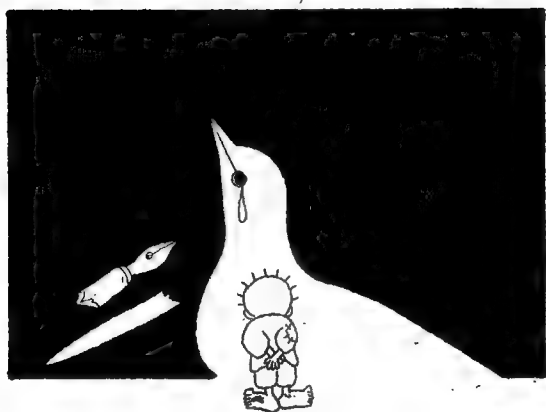
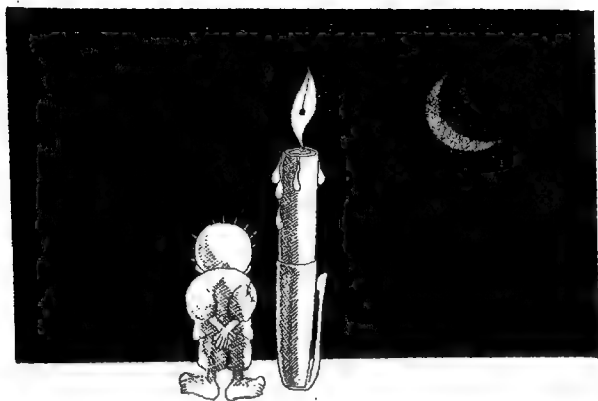
ان تكتب .. كلمة من ناجى معناه
أن تكونه .. أن تكون هذا السر الذى
يفضح نفسه يوميا ويبقى سرا .
وحده يستطيع أن يقطر ، فيدمر
وينجر . لا يشبه احدا ولكنه يشبه
قلوب الملايين ، لانه بسيط ومعجزة
كرفيف خبز .

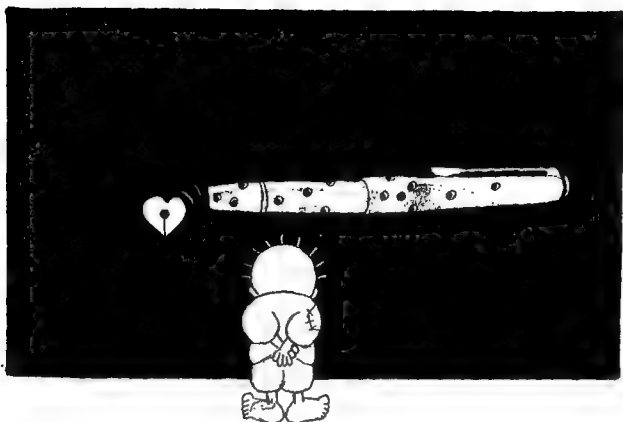
لا يستطيع أن التقطه كما يلتقطنى .
ما أنطه الآن هو النظر الى ملاح
وجهى فى حبره الاسود الرخيص . انه
منجوع وسهل ككهار جيل يشهد
لمنعة .

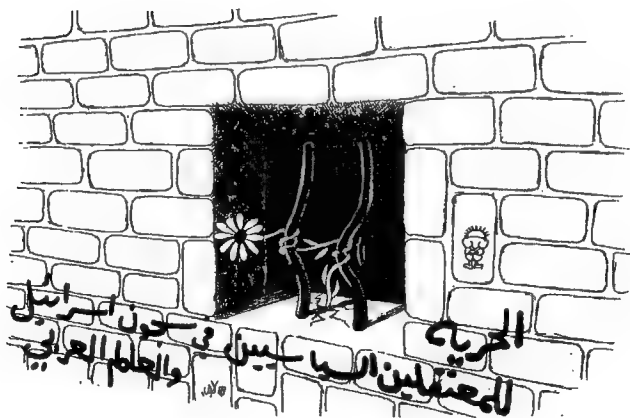
أغبطه كل صباح ، أو قل انه
هو الذى سار يحدد مناخ صباحى
كانه منجسان الفوهة الاول . يلتقط
جوهر الساعة الرابعة والعشرين
وعصارتها فيدلى على اتجاه بوصلة
المساة وحركة الالم الجديد الذى
سيميط من قلبى . خط .. خطان ..
ثلاثة ويعطينا فكرة الوجع البشرى
مخيف ورائع هذا الصلوك الذى
يصطاد الحقيقة بهارة نادرة . كانه
يعيد انتصار الضحية فى أوج ذبحها
وصيتها .

ودائما أتساءل : من دله على هذا
العدد الكبير من الاعداء الذين ينهرون
من كل الجهات ومن كل الايام ومن
تحت الجلد أحيانا ؟

انسانيته المرفقة هى التى تدله .
الانسان الطاهر فيه اشد حساسية
من رادار معتد .. يسجل بوضوح
ساطع كل مخالفة تعتدى أو تحاول







على حسن

مكتبة الآداب

٤٢ ميلاد الأديب القاهر ت ٩٤٠٨٦٨ - ٩١٨٦٧١ - مكتبة الشاوي بالحمية الجدية ٩١٩٣٧٧

يسرها أن تقدم للقارئ العربي

جميع مؤلفات المفكر توفيق الحكيم
وأحدث ما صدر له

- ملامح داخلية
- التعادلية مع الإسلام
- مصر بين عهدين
- ثورة الشباب
- قضية القرن الحادي والعشرين

كما تقدم

- تراث الإسلام
- لجنة الجامعيين لنشر العلم
- سيرة الرسول للطهطاوي
- الاتجاهات الوطنية
- في الأدب المعاصر د. محمد محمد حسين
- شعراء النصرانية
- في الجاهلية الأب لويس شيخو

تطلب من الناشر وجميع المكتبات الكبرى في مصر والعالم العربي

2



Schweppes®

Schweppes 1783 - 1983 Bicentenary
شويبيس ١٧٨٣ - ١٩٨٣ مائتي عام

ميلاركجيت

MELARCGYPT

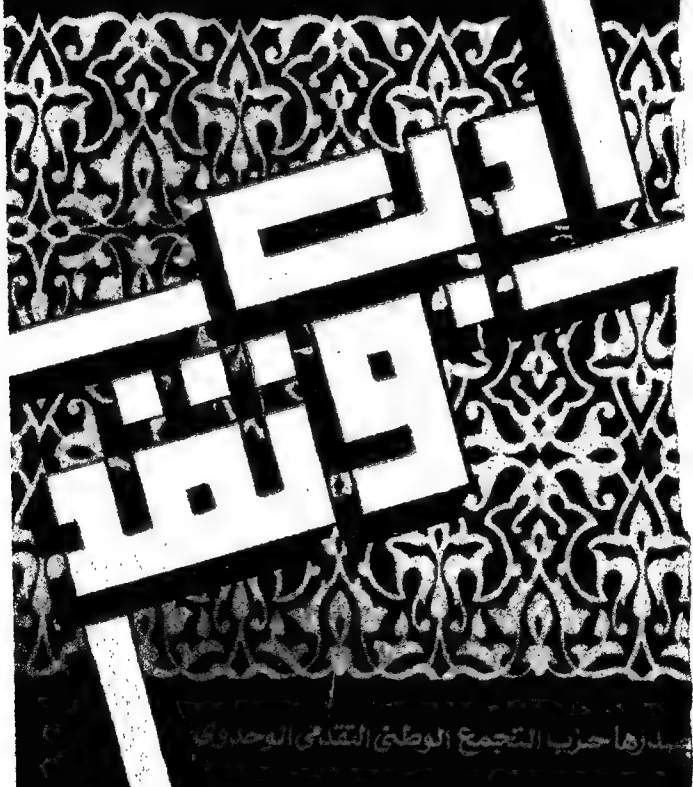
ميلاركجيت

علامة الجودة والامتياز في صناعات الاعلاف والدواجن
مع تجارة الشرق الاوسط لاستصلاح الأراضي

٣

أبيل ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب



صدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

مطبعة اخوان مورافتي
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦

ادب وقت

مجلة كل المثقفين العرب

بمديرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

المعد الثالث

السنة الاولى

أبريل ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

بهجت عثمان

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عيد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - أ شاع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وثقافة

يصدرها حزب التجمع الوطني النقابي الموحد

في هذا العدد :

صفحة

- ما حدث وما يحدث د. الطاهر احمد مكي ٤
- دراسات / مقالات :
 - من صور المرأة في القصص العربي د. لطيفة الزيات ٨
 - دور الكتبات في الاغنية المعاصرة د. السعيد محمد بدوي ٢٥
 - محمود دياب .. قراءة في بعض أعمال ما قبل الموت فريدة النقاش ٤٩
- شمس :
 - والاشجار تولد أيضا واقفة وصفي صادق ٦٦
 - اشمس اوراق عبد الفتاح شهاب الدين ٦٩
 - اغنية فلسطينية نشأت المصري ٧٣
 - موثج هببت لك جمال الاقصرى ٧٤
 - امل دنقل اغنية للابد جمال الدريالى ٧٥
- قصص :
 - التقاعة ، والعشة ، وعلبة الصنوج احمد الخيسى ٧٧
 - الرجل الذي دفن وجهه في جريدة الصباح محمد عبد المطلب ٨٠
 - اشمسواء بسيطة رمسيس لبيب ٨٣
- مسرعة :
 - امل الكوسف محمود دياب ٩٦

ملحة

١٢٢ تأليف : د. محمد براءة
مرض : د. أحمد نويش

٢٢٨ اجرت الحوار : منى نفيس

١٣٤ د. أحمد حسين الصلوي

١٣٦ اعداد : أحمد اسماعيل

١٤٠ اعتماد عبد العزيز

١٤٤ محمود السوراني

١٤٧ حسني حسن

١٥٢ شرف شرف

١٥٩ محمد الشحات

١٦٥

المكتبة العربية :

محمد مندور وتظير النقد العربي

حوارات :

حوار مع اميل حبيبي
حول الوقائع الغريبة في اختفاء
سميد أبي النخس المتشائل

البريد الأدبي :

تعقيب على مقال
الأفنية المعاصرة جنس أدبي جديد

مقابلات :

ثيرة الليون المائدة

وكان مؤتمرا للإبداع . وليس اقليبا
حشد من الكتاب العرب يلتقون في
مهرجان القاهرة للإبداع العربي
عزينة الفارس في كل من :

« سواق الأتوبيس المصري »
« والمصنع » اليسوتاني

رسائل جامعية :

الظاهرة الدراميسية والجمعية
في رسالة الفندران
نادي الأدب بهزب التجمع
يناقش كتاب التجليات
ملك كاريكاتير حجازي

ماحدث ومايجدث

ما حدث قبل أن يوافق المجلس الاعلى للصحافة على صدور
« ادب ونقد » لا يصح ان يضى بلا تسجيل للضاريخ .

ومن المؤكد ان روايته لن تهبط بالبيروقراطية الثقافية الى
اوطى مما هي فيه ، اذ ليس وراء القاع مستوى أدنى ، ولكنه
يكتشف زيف دعوى عريضة يشيخها الموظفون في الحقل الثقافى
عن الاهتمام بالادب والفن ، وشعارات براقية عن رعاية المواهب
والثقافة ، ومهرجانات هي في حقيقتها أسواق ناجحة لتبادل المنافع
والزيارات ، تكلفنا مئات الالوف دون أن تناقش قضية جادة ، أو
ان نخرج من ورائها بنفائج عملية ومحددة .

ليس أروج بيننا الآن من شعار رعاية شباب الموهوبين في
عالم الكتابة أو الفن ، ويمت الحياة الثقافية بمد أن انهمك
تواها الفساد والعجز ، وتسلبت غير المثقفين ، والدموة العالية
الى تجاوز الواقع المجدب الى غد افضل ، وكلها امنيات
طيبة ، ليس هناك وطنى مخلص ، أو مخلص ملتزم ، يمكن ان يتخلف
عن المشاركة فيها . ومع ان تجاربنا مع البرجوزاية الناشئة في
عالم الثقافة ، ومعاتنا الدائمة مع « كتاب » الحكومة ، نحتم
علينا ان نأخذ ما يقال ويشاع في حذر شديد ، غير اننا راينا
الا نبالغ في سوء الظن ، وان نستجيب للدموة ، وان نسهم
علينا في تطوير واتصنا الثقافى ، ودفعه خطوة الى الامام .

وهكذا قرر حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى ان
يتجاوز الامل الى العمل ، وان يتخطى القبول الى الفعل ، وان يصدر

المجلة التي بين يدي القارئ ، لكي يتبع بها مجالا أوسع لشبابنا ليدع ، ومنبرا أرحب لكتابنا ليعبروا ، وساحة تجمع بين أدباء العرب جميعا . واخذنا لإصدار المجلة عدتنا ، وتقدمنا بطلب الموافقة على صدورها الى المجلس الأعلى للصحافة في ١٩٨٢/٧/١٩ ، ولم يكن يخالفنا أدنى شك في أن مجلة كهذه سوف تلقى من المجلس ترحيبا ، واستجابة فورية ، لأن صدورها يحسب للسلطة ولا يكلفنا شيئا ، ويحسن من سمعتها دون أن يهدد أمنها ، أو تمثل المجلة خطرا عليها ، لأنها لا تتصاطل السياسة إلا من منظور قومي تقدمي رفيع .

وكتبا والأمين ! .

لأن من اعتاد أن ينحني نائما ، وعينه في الأرض دواما ، مهما تصعد به درجات الوظيفة يبقى حيث هو ، لا يعرف روعة الضمخ ، ولا يحس جمال السماء ، ولا يبهره ضياء الشمس ، ويرى في رنح رأسه تضحية بالغة لا يستطيعها .

وأصبح ما تصورناه في البدء حقا بدهيا ، وخطوة تلتى الترحيب ، شيئا صعب المثل .

بدأت مرحلة التعميدات المتعمدة ، يؤجل الطلب لا وهي سبب ، أو لا يعرض على المجلس ، أو لا يجتمع المجلس أصلا ، ومادة المجلة معدة في المطبعة ، والإعلان عنها مستتر في جريدة « الأهلى » ، والقراء يوقعونها كل يوم ، ولا يكون عن السؤال من موعد الصدور ، والمجلس الأعلى للصحافة يراوغنا في حرص وأصرار .

ولأن حزيننا حياته كلها تضال متصل على سائر الجبهات قررنا ألا يستسلم أو يتراجع ، وأن يحقق غايته ، وبطريقة مشروعة ، وأن يصدر « الفب ونقد » كتابا غير دورى ، دون انتظار لموافقة المجلس الأعلى .

وصدر العدد الأول من المجلة في آخر شهر يناير . يحل هذه الإشارة ، ولتى اقبالا توقضا وفوق ما نتنى ، ونقد بعد صدوره بنسأملت ، وبينما العدد الثاقى فى طريقه الى القارئ ، وازاء الامر الواضح ، وانفق المجلس الأعلى للصحافة فى أواخر

شهر فبراير ١٩٨٤ على مسدور المجلة ، اى بعد سبعة شهور
شهور كاملة من الطلب الذى تقفنا به .

فى البلاد التى تحترم الثقافة ، لا يكلفك اصدار مجلة ادبية
غير طلب ترسله الى ادارة المطبوعات ، بخطاب مسجل ، دون
ان تنتظر عليه ردا ، وفى مصر تحتاج الى اكثر من نصف عام ،
وهو تضيق لا يجيء من أجهزة الشرطة ، او من وزارة الداخلية ،
وانما من اناس ينتسبون الى عالم الفكر والثقافة ، ويحبون
على الجامعات !

ولم يكن موقف الصحافة الحكومية ، يومية واسبوعية وشهرية ،
بفضل من موقف المجلس الاعلى ، وهو امر لا غرابة فيه ،
فكلهم ينتسبون الى عالم الموظفين ، ذلك ان التقاليد المرمية فى
الصحافة تقتضى الترحيب بلمة صحيفة او مجلة جديدة تصدر ،
مهما كان اتجاهاها ، الا ان الصمت بازاء مجلتها كان شاملا وعميقا ،
ولم يخرج عليه الا كاتب وفنان ، حيثما نضال متصل ،
الاستاذ كمال زهيرى فى جريدة الجمهورية ، والفنان حسن فؤاد فى
روز اليوسف وصباح الخير ، فقد كانت لديهما الشجاعة لكى
يرجيا بالمجلة ويتمنيا لها التوفيق والاستمرار .

اما خارج مصر فكان الترحيب بالمجلة قويا وحارا ، ولم
يتوقف عند الاشارة الى صدورها او التعريف بها ، وانما ائت
صحف يومية ، فى صفحاتها الثقافية ، على موادها وكتابها ، واوجزت
عددا من موضوعاتها . وكانت كذلك موضع الحوار والتعليق فى اكثر
من اذاعة عربية واجنبية ، فى البرامج المخصصة للحياة
الثقافية . ولكن مشاعر الجماهير المصادقة فى وطننا ،
قراء ومبدعين ، عوضتنا عن صمت أجهزة الاعلام الرسمية
حولنا ، وهو صمت ليس وراءه من سبب الا الخوف من نعلنا ،
واعترف بان خسومهم كان فى محله تماما .



ان انقراضنا شرعية المسدور ، وثقة القراء فىنا بلقى
على عاتقنا التزامات كبيرة ، لن نخسر وسما فى ان ننى بها ،
واولها اننا ابتداء من هذا العدد سوف نكون قاتونا — وليس
واقعا محسب — مجلة شهرية ، تصدر فى منتصف كل شهر ،
ويوسع اى قارئ ان يتوهمها فى هذا التاريخ .

ان نضاد المجلة في سرعة غير متوقعة ، في امكنة كثيرة ،
ومنعوية الحصول عليها ، أمر لا حيلة لنا فيه ، وعلاجه ان
يضمن القارئ لنفسه الحصول عليها عن طريق الاشتراك ،
فتأتيه الى بيته دون ان يذهب للبحث عنها .

والشيء نفسه نقوله لاولئك الذين يكتبون لنا من الخارج ،
من البلاد العربية وغيرها ، ممن تعذر عليهم الحصول على المجلة ،
نمددهم بزيادة ما يرسل منها الى الخارج ، ولكنه لن يكون
علاجاً ناجحاً ، ان الاشتراك هو الوسيلة الاقوى لفسيان
الحصول عليها .

بقى ان اتوجه الى مثل المبدعين ، شعراء وقصاصين
وكتابا ، ممن ارسلوا لنا اتقاجهم ، مدكدا لهم اننا نعني حقاً
بكل ما يرد لنا ، ونعطيه حقه من العناية ، وان الفصيل في
النشر وعدمه صلاحية الإبداع نفسه وجودته ، والتشويق بين
المواد المختلفة في المجلة ، ولكن متابعة كل ما يصل لنا ، وهو
ضخم جداً ، يتطلب جهداً ووقتاً ، فعليهم الا يضجروا والا
يئأسوا حين يبطيء بهم الدور وأن يتكبدوا أن التأخير في النشر
لا يعني دائماً عدم صلاحية الانتاج المرسل لنا ، وانما يعني
في كثير من الاحوال ان الدور في القراءة والتقييم لم يبلغه بعد .



وفي مغفنا كلمة شكر ، تتوجه بها هيئة تحرير المجلة
كلها ، للذين تفضلوا يتهنئتنا كاتبين أو مبرتين ، ومهدنا لهم ان
نصل جاهدين بكل ما في طوقنا لنقدم لهم الامضل والاتفع
والاصدق على الدوام .

د. الطاهر احمد مكي

من صور المرأة في القصص العربي

د. لطيفة الزيات

تعين على في هذا البحث المحسد ان اركز على نموذج معين من نماذج النتاج الثقافي ، وعلى نقطة واحدة ومحددة في تناول هذا النموذج . وقد اخترت الادب القصص بوصفه النموذج الذي يتسع لرصد القسم الاجتماعي السائدة في واقعنا المصري في سكونها وحركتها . واخترت عرض منظور « الكاتب » العربي دون « الكاتبة » العربية ، لانه المنظور الامم والاكثر امتدادا في التعبير من القيم السائدة والمتصارعة في هذا الواقع . وشئت في تناول لهذا النموذج التركيز على زاوية واحدة تتمثل في وضع المرأة ككبح السداء ، وهو وضع لا يتفصل في اعتقادي عن ماضي مثل بالهينة الاستعمارية والطبقية ، يتفك مع تصاعد الازمة الراهنة التي تصالحنا على تسويتها بلزمة الحرية والديمقراطية .

في ظل الهينة الاستعمارية التي تتفاوت من قطر عربي الى الاخر ، وفي ظل تصاعد الازمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بقدر يتفاوت من قطر الى قطر ، يتحول هرم السلطة الى بناء محكم ، شديد الاحكام ، ذو مستويات لا نهائية يقع بمقتضاها كل مستوى المستوى الذي يليه فيما فكريا وماديا ، وبينما تتدرج المرأة كحرد في هذا المستوى او ذاك من مستويات هرم السلطة ، تتدرج ككبرة على اطالها خارج هذا السلم ككادة انجاب او ككادة تنمية ، وهي في الحالتين كبح فداء . ويرتبط وضع المرأة ككبح فداء بوضعية المجتمع ذاته ، وببنفسية المقهور القاهر التي تتمخض عنها هذه الوضعية . وكلما غابت

الحرية في مجتمع من المجتمعات ، تفاقمت الأزمة ، وازداد الشعور بالاحباط ، وتزايدت الحاجة الى كبش الفداء ، ساء وضع المرأة .

ومع تزايد أزمة الطبقات الحاكمة ، ازدادت حاجتها الى نشر الوعي الزائف ، وابتعدت الحاجة الى تشييء البشر نساء كانوا أم رجالا . وعملية التشييء تمتد الآن لتصيب الرجل بمدى ما أصابت وتصيب المرأة ، والإنسان يسلب ذاته الحرية وأرادته الحرة وبالتالي قدرته على الفعل الحر . وهو يصدر عن وعي زائف تمليه عليه السلطة في محاولة شل فاعليته ، وحرف انتباهه عن الاسباب الحقيقية المسؤولة عن احباطه . وتوجيه غضبه الى غير غايته الاصلية ، وتفريغ عنقه ونقته من محتواها الاجتماعي وصرنهما الى كبش فداء من نوع أو آخر . وفي مثل هذا المناخ تسود نفسية المتهور القاهر ويتجر الإنسان بالاحباط العاجز ، والرغبة في تدمير ذاته وذوات الآخرين ، ويتسم فعل الإنسان بالزيف وهو يصب نقته على الهدف الاضعف والايسر ، ويجهد في المرأة كبش الفداء الذي يلقي عليه بكل احباطه وعجزه وخوفه وعذابات .

وتجسد بعض المقتطفات القصصية التي يستعين بها هذا البحث طبيعة الواقع الذي نعيشه ، ووضعية المرأة في ظل هذا الواقع وانعكاس الاوضاع على علاقتها بالرجل حتى في أكثر جوانب هذا الواقع خصوصية . وكيان المرأة كما يتبدى في هذه المقتطفات يختزل الى عنصر أنوثة يؤدي وظيفة اتجاب الاطفال على الملكية الفردية من الصلب الى الصلب ، او الى أداة متعة ، وهو في كلتا الحالتين (شيء) يملكه الرجل . ومفهوم الجنس الذي يطالعهنا في هذه المقتطفات مفهوم من آلاف المفهومات المتخلفة التي تحكم واقعنا العربي ، ولكنه مفهوم يجسد بكثير مما يجسد أي مفهوم آخر طبيعة هذا الواقع ، ويطلق عليه تعقبا صارما وموجعا . والرجل الذي ينظر الى الجنس كعملية عدوان وقتل وصيد وغزو وانتقام واخذال يصدر عن نفسية المتهور القاهر ، وهو رجل حرمه مجتمع من كل شيء : من الحرية والفاعلية واليجابية والقدرة على الفعل واغناء الذات وتوكيد الإرادة وتحقيق الهدف والتعامل الخلاق ، والهباء بمعارك وهيبة يحوز فيها انتصارات وهيبة تكرس وضعه واحباطه وعجزه .

وإذا كانت هذه الاوضاع تشل فاعلية الرجل العربي مرة فهي تشل فاعلية المرأة برتين ، ولا خلاص منها الا بزييد من الوعي من جانب الرجل ومن جانب المرأة على حد سواء .

في رواية نجيب محفوظ **بداية ونهاية** (١) نلمح جانباً من البعد الطبقي لمفهوم الجنس هذا . « وحسين » وهو شخصية رئيسية من شخصيات الرواية ينتهى الى البرجوازية الصغيرة ، ويجسد تطلعاتها . والشخصية هنا ناقية على الوضع الطبقي في مجتمعها ، وهى محبطة غاية الاجباط نتيجة انتفاها للطبقة في اواخر السلم الاجتماعى ، ورغبة أشد الرغبة في تجاوز وضع يصنف الناس فوق بعض طبقات . ولكن نفسية الشخصية هنا هى شخصية المقهور القاهر ، العاجز الطاغية ، ومن ثم غبدلاً ان تتطلع الشخصية الى تغيير الاوضاع التى تضمها موضع القهر هذا ، تسمى الى ان تلعب دور القاهر فتفترز الطبقة الغنية عن طريق امتلاك جسد امرأة من نساء هذه الطبقة . وحسين اذ يشهد من بعيد ابنة احدى أسر البورجوازية الكبيرة ، لأول مرة ، يلح فيها الجسد دون الوجه ، ويطلب برغبة الاستحواذ على هذا الجسد كما تطلب برغبة الاستحواذ على « فيلا » الاسرة ، وحديقها ، ونجفة بهو الاستقبال . ويقول « حسين » مخاطباً نفسه :

« ما أجمل ان املك هذه الفيلا وانام فوق هذه الفتاة » ، ليست شهوة نحسب ، ولكنها قوة وعزة . فتاة مجتهد تتجرد من ثيابها وترقد بين يدي في تسليم مسهلة الجفون وكأن كل عضو من جسدها الساخن يهتف بى قائلاً « سيدى .. هذه هى الحياة اذا ركبته ركب طبقة بأسرها » (٢) .

وفي **زينب والمرش** لفتى غلتم يتبع عبد الهادى رئيس تحرير العصر الجديد والراهب الذى وهب حياته للوصول الى القوة والسلطة والحفاظ عليهما ، في حيرة شديدة وهو يتعرف على زينب وشاعره نحو المرأة تتحرك لأول مرة ، ويطلعا وهو يتأمل الموقف على الدروس الاولى التى تلقاها عن العلاقة بين الرجل والمرأة . وهى دروس لها صلة بفريزة الجنس ، وغريزة التملك والسيطرة ، ولا صلة لهما بذلك الحذى يسونه في الاشعار والروايات بالحب . وهذه الدروس المستفادة هى حصيلة ككتاب في الثلاثينيات من القرن العشرين في بلخه طلقا ، وحصيلة كقديم لابناء الاتطاعيين في هذه الفترة التى استبد بها الاتطاع في أرض مصر .

(١) نجيب محفوظ ، **بداية ونهاية** ، ط ١ ، (القاهرة : مكتبة مصر) .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٤٥ .

وأول هذه العروس ان المصعب ليس قيمة مطلقة بل هو قيمة نسبية محدودة بحدود الطبقة الاجتماعية المعينة :

.... ان المصعب له جغرافيا خاصة ، وله حدود داخل الطبقة ، فالفلاح الفقير يقتل ابنته اذا ما تهاونت في شرفها مع فلاح فقير مثله ، اما اصيحت محظية لدى السيد ، فلا عيب في الامر ، لان السيد من طبقة اخرى ومن عالم آخر خارج حدود المصعب والشرف (٢) .

ولان هذا المفهوم ينبع من توازن القوى داخل مجتمع اقتصادي تحكمه ملكية الارض ، فالفلاح ضمن هذا التصور يقدم جسده المرأة الى الاقطاعي ، لقاء هبة مالية او ابتغاء الامن والحماية ، او طمعا في نسل من صلب السيد ، والفلاحة ذاتها تعمل نفس الشيء ، والفصل هنا تجسيد لشعور طبقة بانها مملوكة قولا وفعلًا من جانب طبقة اخرى ، واقترار بأحقية هذه الطبقة في الملكية . ونفسية الفلاح هنا هي نفسية العبد الطاغية ، وهو كمعبد يكرس ملكيته للسيد على جبهة ، وكطاغية يعوض عن احباطه الكابل بالعنف الدموي على الجبهة المتعاقبة ، وهو كمعبد يقدم كل مقدساته للسيد تقريبا وزلي ، وكطاغية يغنى على مقدساته قداسة مضاعفة مضحكة ومبكية معا في الجبهة المتعاقبة ، وهو كمعبد لا يمتلك حتى ذاته في مواجهة السيد ، ويمتلك المرأة اختا وزوجة وابنة في الجبهة المتعاقبة . وهو ينظر للمرأة مثملا ينظر لها السيد كمجرد شيء او جسد يملكه ، وان كان السيد دون غيره يشاركه هذه الملكية . ويحكى عبد الهادي عن صديقه لطفي مكي ابن احد الاقطاعيين في طنطنا في الثلاثينيات :

كان يرى صديقه لطفي مكي يمارس غرائزه مع الفساحات الفقيرات ، وكأنه يتعامل مع بضاعة . احيانا كان يتقدم له شيخ الغنم يعروض معقولة ، ان يدفع خمسين جنيها لاهل العروس حتى يستطعموا تجهيزها مقابل ان يتمتع بها اسبوعا قبل زواجها ، وحيثا كانت تنميته فقرات ليكون حملهن الاول منه لتطمن الى ان ابنها جاء من صلب الاسياد ، كان كل ما يطلبه هو الكسوة والطعام وقبلها حمالية وامانا ، كن يعتبرن اجسادهن ملكا لاسيادهن ، والسيد مسئول عن تصرفاته ، لماذا كانت المرأة التي

(٢) نلحي شام : زيتب والعرش ، (القاهرة : روز اليوسف) ، ص ٢١٦ .

يتمتع بها بكرا ، فعليه ان يزوجهما بعد ذلك من أحد اتباعه
واذا كانت زوجة فعليه ان يرسل اليها في المواسم والاعياد
ما يجود به ، ولا احد في القرية يجسر على الكلام ... كل شيء
يحدث وكفاه لم يحدث ، والمعرف صارم ، والتقاليد قاسية ، فلذا
تجاسر رجل في القرية على ان يتهم امرأة انها فعلت كيت او
كيت مع سيد القرية ، فهو ملوك مصره القتل (٤) .

ويشعر الانسان لوهلة وهو يعيد قراءة هذا المقتطف انه
في عالم كابوس مستحيل ، عرفه مضحك وبك معا ، وتقاليده تحمى
الجريمة وتنشر على المجرمين ، وتدفن الجيع في بئر بلا قرار
وتقدم التراب عليهم وتشد من يجسر ان يطل برأسه من الحفرة
ملتصبا لنسبة حياة ، عالم يعز على التصديق ، ولكن تبقى حقيقة
ان هذا العالم هو تجسيد صغير لعالمنا ، ولوضع البشر
والمرأة في عالمنا ، وهو تجسيد مع المارق يختلف في التفاصيل هنا
وهناك ، ولكنه يبقى سليما في جوهره .

- ٣ -

وتكتسب العلاقة الجنسية بعدا عرقيا ايضا كما تكتسب
بعدا طبقيًا ، وهو بعد لا يرتبط في ادبنا بالجنس الحاكم او
الجنس السيد ، وإنما بالجنس المحكوم او المسود ، وتتردد هذه
الإبعاد في اذهان الشخصيات الروائية من الرجال في اتصال بالأجناس
الاجنبية وخاصة تلك التي استعمرت الوطن العربي اجيالا ،
الأتراك ، البيطانيون ، والفرنسيون . وفي رواية زينب والعرش
نتبين العلاقة المركبة ما بين الفلاح المصري والحاكم التركي في وقت
حكم فيه الاتراك مصر ، ووسيلة الفلاح العاجزة لتحرير نفسه
من ربة السيادة التركية هو حكم امرأة تركية في الفراش :

— نحن نعرف ان الرجال في بلدنا كانوا يسعون وراء الزواج من
المرأة التركية ، لا لجمالها فحسب ، وإنما لانهم يهتون اهتماما
خاصا بان ينتمى نسلهم الى اصل تركي ، فالأتراك حكموا مصر
والامة العربية لعدة قرون ، وكانتوا اصحاب السلطة التي
لا معقب عليها ، فكان الفلاح يشعر في قرارة نفسه ، انه اذا
ما حكم امرأة تركية في الفراش ، فكفاه تحرر من عوبيته ،

(٤) المصدر نفسه ، ص ٢١٥ — ٢١٦ .

وخرج عن وضعه الاجتماعى الى وضع ارقى ، وان ابتداءه سوف
يتباهون من بعده بأنهم من نسل تركى حاكم (٥) .

وتكثر مثل هذه الاشارات فى هذه الرواية . القصة العربية او تلك ،
غير أن الكاتب السودانى الطيب الصالح يمتق من هذا المفهوم متوصلا
الى كل أبعاده ، وهو يجعل منه موضوعا أساسيا من موضوعات روايته
موسم الهجرة الى الشمال . ونحن نلتقى فى هذه الرواية بشخصيتين
رئيسيتين : شخصية مصطفى سعيد الذى ينتهى بالهلاك المنسوى
والمادى ، وشخصية الراوى الذى ينتهى بالخلاص المادى والمعنوى
أيضا . ومصر الشخصيتين يفتلن ، وأحداث الرواية تتأزم ، ويكاد
التقيضان أن يتحولا الى شبيهين غير أن الراوى يفلت من مصير مصطفى
سعيد ، إذ يتخلص من نفسية المتهور القاهر ، بآتيائه الاصل الى الأرض ،
الى الجنوب دون الشمال ، فالكاتب يؤمن بأن بذرة العنف والحدود
المتينة فى الاستعمار تقضى الى الشمال دون الجنوب ، الى أوروبا دون
أفريقيا والوطن العربى . مصطفى سعيد الذى تشوهت شخصيته
نتيجة للاستعمار الانجليزى ، والذى أصيب بالدونية والاستعلاء ممسا
وهو يتلقى العلم فى أوروبا ثم يمين استاذًا فى إحدى جامعاتها ، يعرف
هذه الحقيقة . وهو إذ يقف أمام محكمة انجليزية يحاكم بتهمة قتل
زوجته الانجليزية والنسب فى انتحار ثلاث نساء أخريات ، يصف نفسه
وهو يتأمل المحاكمة بأنه ليس سوى قطرة من السم الذى حقنت به أوروبا
شرايين التاريخ عن طريق الاستعمار وهى تغزو وتحتل وتقر وتتمزق
الدونية فى الملايين من البشر :

« اننى اسبح فى هذه المحاكمة صليل سيوف الرومان فى
قرطاجنة وقصة سنابل خيل اللنبى وهى تطأ أرض القدس . البواخر
مخرت مرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد
انشئت أصلا لقتل الجنود . وقد أنشأوا المدارس ليطلبونا كيف نقبول
« نعم » بلغتهم . انهم جلبوا اليئنا جرثومة العنف الاوروبى الأكبر الذى
لم يشهد العالم مثيله من قبل فى السوم وفى فردان ، جرثومة مرض فتاك
أصابهم منذ أكثر من ألف عام يا سائتى ، اننى جئتكم غزاة فى عقسن
داركم ، قطرة من السم الذى حقنت به شرايين التاريخ أما لست عطيلًا ،
عطيل كان أكفوية (٦) . »

وغزو مصطفى سعيد هو « غزو المتهور الحاجز » غزو القرائى ،
أو غزو المرأة ، وهو يختلف فى الشكل أن لم يختلف فى الجوهر عن

(٥) المصدر نفسه ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٦) الطيب، صالح ، موسم الهجرة الى الشمال ، ط ٢ (بيروت : دار العودة ،
١٩٦٩) ، ص ٩٧ - ٩٨ .

محاولة « ود الرئيس » « غزو » « حسنة » ، التي تصبح زوجة ثم
أرملة لمصطفى سعيد أبان الحدث .

ويقول مصطفى سعيد مخاطباً الانجليز : جننكم غازيا في عقر داركم،
ويقتصب في مقتل امرأة ، وفي انتحار ثلاث ، ولكنه ليس فريسا في الاعتقاد
بإمكانية هذا الغزو الرخيص ، بل هذا هو المفهوم السائد بين المغلوبين
على أهرم . يقول وزير أفريقي يحضر مؤتمرا في الخرطوم للراوى مشيرا
الى مصطفى سعيد :

« الدكتور مصطفى سعيد كان استاذى عام ١٩٢٨ ، كان هو
رئيسا لجمعية الكناح لتحرير أفريقيا وكنت عضوا في اللجنة . يا له من
من رجل ، انه أعظم الأفريقيين الذين عرفتهم ، كانت له صلات واسعة ،
يا الهى ، ذلك الرجل . كنت النساء عليه كالذهب . كان يقول ساحر
أفريقيسا ب ... ي » وضحك حتى بالت مؤخرة حلقه (٧) .

ومصطفى سعيد « الغازى » انما هو واقع الأمر مغزو ، ومصطفى
سعيد القاتل ، انما هو فى واقع الأمر مقتول كما يتضح من بنسأه
الرواية . وشخصية مصطفى سعيد كما يرسمها الكاتب شخصية تسمى
الى تدمير ذاتها فى الملام الأول ، أى شخصية انتحارية ، وليس تدمير الآخرين
سوى المعبر لتدمير الذات ، هذا التدمير الذى يتجسد فى الرواية فى مشهد قتل
مصطفى سعيد لزوجته الانجليزية جين موريس ثم انتحاره أو غرقه فى فيضان النيل
وهو يتجه شمالا . ومصطفى سعيد ذو العقليّة الجبارة محروم من المشاعر
الانسانية ، وهو لا يعرف الانتساء ولا الحب ولا السعادة ، ولا يتبع
بالقدرة على الضحك . وهو يكرس قدراته كاستاذ فى جامعة انجليزية
لههدف واحد وهو تدمير ذاته عبر تدمير الآخرين ، والعلاقة الجنسية
بائنسبة اليه ليست سوى التعبير والتجسيد لهذه الرغبة فى تدمير الذات والآخرين ،
كما يتضح من مشهد قتل جين موريس ، ومن اشارات الحرب والقتل
والافتراس التى تصف الربوز الجنسية . وهو يتساءل بعد قضائه
سبع سنوات فى سجن انجليزى وعودته الى السودان : هل كسان من
الممكن تلافى مأساة قتل الزوجة الانجليزية ، وتواتيه الاجابة بالنفى
لان « وتر القوسى مشدود ولا بد وان ينطلق السهم » (٨) . وتتوالى الأوصاف
لحضور انذكورة وللعملية الجنسية مشبعة بتقبع الحرب الضرب والقتل
والعدوان والدم والجراح :

كنت فى تلك الأيام ، حين تصبح العتمة منى على مد الزراع ، يعترينى

(٧) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .

(٨) المصدر نفسه ، ص ٣١ .

هدوء تراجيدي . كل الحى والوجدان فى القلب . والتوتر فى العصب ،
يتحول الى هدوء جراح وهو يشق بطن المريض (٩) .

وكان مصطفى سعيد يضع المرايا فى غرفته لينوهم انه لا يغزو
انجليزية واحدة بل كل الانجليزيات ، وحتى يسدو له انه يضاجع « حريما
كاملا فى آن واحد » وكلما سقطت ضحية جديدة توهم انه سيطر على
المدينة بأكملها وان المدينة تترقد تحت قدميه :

المدينة قد تحولت الى امارة . وما هو الا يوم او اسبوع ، حتى الضرب
خيئنى ، واغرس وتدئ فى قمة الجبل (١٠) .

ولست تشوهات شخصية مصطفى سعيد بالتشوهات الفردية ،
بل تكاد تكون تشوهات نمطية لشخصية المتفكير القاهر التى يبرزها
مجتمعا ، والمفهومات المشوهة للمرأة والجنس التى يفرزها مجتمعا ، ولا هى
بالتشوهات الغريبة على واقع تعرض لكل ألوان القهر .

ويصاقل الانسان الى متى يظل هذا المفهوم للجنس كميد وقنصر
واستحواذ واقتراس وملكية وواد لتسليع الحياة سائدا بيننا ، ويتلقى
اجلبة على لسان مصطفى سعيد . وقد لا نجد الاجابة شافية ، ولكنها
على الأقل تحث على تبرير لهذا السلوك العدوانى التبع ، وهذا
المفهوم الاثبع للجنس ، يقول مصطفى سعيد لسيدة انجليزية توصيه
بالتشجاعة والتناول :

..... صدقت يا سيدتى ، الشجاعة والتناول . ولكن الى ان يرث
المستضعفون الارض ، وتشرح الجيوش ويرمى الحبل آما بجوار
الغضب ، ويلعب الصبى كرة الماء مع التمساح فى النهر ، الى ان ياتى
زمان السعادة والحب هذا ، سافعل انا امير عن نفسى بهذه الطريقة
الثلثوية . وحين اصل لاهنا قمة الجبل ، واغرس البريق ، ثم التقط
انفاسى واستجم تلك يا سيدتى نشوة اعظم عندي من الحب ، ومن
المعادة (١١) .

هكذا ، اذا كانت « يوتوبيا » مصطفى سعيد مستحيلة ، فان التفسير
الذى ينشده يظل رهنا بوراة المستضعفين للارض .

- ٤ -

تروى الفتاة العربية منذ الطفولة للقيام بالدور الذى يرمسه لها
المجتمع ، اى انجاب الاطفال وضمان الحفاظ على النشوة ، والانتقال من

(٩) المصدر نفسه ، ص ٤٢ .

(١٠) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .

(١١) المصدر نفسه ، ص ٤٠ .

ملكية الأب الى ملكية الزوج ، ومن طاعة الأب الى طاعة الزوج . وكبت كل الفرائز والاحاسيس والمشاعر والاحلام والتطلعات والرغبات ضمن اكد لانتقال الثروة من جيل الى جيل من صلب الزوج والأب . ووصاية الرجل ، ووصاية الأم ، ووصاية الرأي العام ، ووصاية المجتمع على المرأة ضرورة لضمان انتقال الملكية الفردية من الصلب الى الصلب وازدهار هذه الملكية الفردية . ولا يخطر ببال احد ان المرأة انسان له ككل انسان قيمه الاخلاقية التي يتمسك بها وان الاخلاص للزوج شعور ينبع من الداخل ولا يعلى من الخارج ايا كانت الوصاية . ولان أسهل الطرق في العالم العربي هو اقصرها وأكثرها ربحا ، ولان القهر يمتد كالسرطان من نظام الدولة الى نظام الأسرة من طبقة الى طبقة ومن رجل الى رجل ومن امرأة الى امرأة ، تتمدد أدوات القهر . فلاب قاهر ، والأم التي قهرت تتحول الى أداة قهر ، ومن الطبيعي ان ينتهي هرم القهر بقهر المرأة ذاتها لنفسها ، وبارادتها الحرة ، أو بما تقوم انه ارادتها الحرة .

يتعرض الرجل شلته شأن المرأة لعملية ترويض بقدر متفاوت وبصورة مختلفة اذ يعد الرجل بدوره لاداء الدور المرسوم له في إطار المجتمع . وعادة ما تصرف وسائل التربية والاعلام والتعليم الى ابراز عناصر الإيجابية والعنوانية والشجاعة والاندفاع والابتكار في الرجل بينما تعنى بتكريس عناصر السلبية والاستسلام والنكوص والانتكالية في المرأة . والصورة المثالية التي يتبنها المجتمع هي صورة المرأة التي تنفى ذاتها وفكرها ومشاعرها في الرجل ، المفكرة للذات ، والمضحية بها ، والقادرة على تحمل المكاره والصعاب بقلب راض متسامح وعطوف وودود ، وهي صورة المرأة الرقيقة الوديمة البسمة العذبة الهائلة دائما وأبدا ، والتي لا قبل لها بالعنف ولا التدمير ولا قدرة لها عليها ، ولا قبل لها بالغضب والتبرد والثورة ، ولا قدرة لها عليها .

والمرأة عادة ما تتبنى هذه الصورة المثالية التي يملها عليها المجتمع تبنيًا كليًا أو جزئيًا ، أو عادة ما تتظاهر على الأقل بتبنيها لكي تتواءم مع المجتمع مبدية للعالم الخارجي المظهر دون المخبر ، وطاوية الأعماق على ما يختلج في كيانها من احباط وغضب وثورة وميل الى العنف والعنوانية نتيجة لهذا الاحباط ، ويميل هذا الطبيعي الى التسمير عادة ما يتخفى موعلا في الداخل بدلا من أن ينصرف الى الخارج ومؤيدا الى تدمير الذات عوضا عن تدمير الآخرين .

والمرأة نفسية المقهور القاهر ، وهي ترغب في ممارسة القهر على الآخرين مثليا يمارس عليها ، وهي تمارسه عملا في علاقاتها بلبنائها أحيانا ، وفي علاقاتها بروحسيها أحيانا ، وفي علاقاتها بمن هو دونها في السلم

الاجتماعى احيانا اخرى ، ولكنها لا تمارسه الا في حدود خوفا من الخروج عن اطار الصورة المثالية التى يرسمها المجتمع للمرأة . والصورة المثالية التى يشكها المجتمع للرجل تختلف عادة كل الاختلاف . فالرجل المثالى هو العدوانى المقتحم المقدام القاتص الحازى المنتصر الصياد القادر على انتزاع ما يريد من الحياة ، وعلى املاء وجوده وارايدته وافكره على الآخرين ، وهو القوى الذى لا يضعف ، والصلب الذى لا يلين ، الذى تتدرج عدوانيته كسمة لازمة من لوازم رجولته او ذكورته . والرجل عادة ما يقبى الصورة التى يواجهها به المجتمع سواء اكان قادرا على تمثيل هذه الصورة نفسيا او لم يكن ، وهو عادة يتظاهر بتبنى الصورة ليتواءم مع مجتمعه الذى يدفعه دائما وابدا تجاه المزيد من التبنى لهذه الصورة .

والصورة المثالية التى يطرحها المجتمع للرجل والمرأة تتسق مع

حاجيات هذا المجتمع في كل مرحلة من مراحل تطوره ، وهى صورة تتغير مع تغير حاجيات هذا المجتمع ، وقد يتطلب المجتمع من الرجل الفاعلية والايجابية في مرحلة ، وقد ينكر عليه هذه السمات ويسلبها منه في مرحلة تالية . وطالما كان خط التطور في المجتمع الطبقي خطا صاعدا استمرت حاجة هذا المجتمع لفاعلية الرجل وايجابيته ، والى سلبية المرأة وانصياعها ، والمجتمع الطبقي في حاجة الى هذه الايجابية لضمان تطور اقتصاده ومؤسساته السياسية والاجتماعية والثقافية والى تلك السلبية لضمان اُسس الملكية الفردية التى يستند عليها . واذا ما بدأ خط تطور المجتمع يعانى من الهبوط بدلا من الصعود ، ودخل هذا المجتمع ازمة من ازماته الخائقة أصبحت فاعلية الفرد وايجابيته عنصر تهديد لهذا المجتمع وتوقف امكن استمرار نظام هذا المجتمع على شل فاعلية الرجل وايجابيته ، وتحويله الى انسان مسلوب الذات والارادة ، تخلى عليه السلطة تفكيره ومشاعره وارايدته ونطه ، اى على تحويل هذا الرجل الى شيء .

وقد تصاعدت ازمة مجتمعنا العربى حتى بلغت اوجها في العقد الاخير ، وتمخضت عن عملية قمع مادية ومعنوية شرسة تواضعنا على تسميتها بازمة الحرية والديمقراطية ، وتحت وطأة هذه الازمة تتحطم الاطر التقليدية للمجتمع العربى ، وتتحطم بالتالى الصورة التقليدية للرجل ، والصورة التقليدية للمرأة ، وعمية التشييء تمتد لتشمل الرجل كما تشمل المرأة .

تلك هى عملية سلب الانسان حريته وتحويله بالتالى الى شيء . وعلى كل المستويات يمارس القهر المسادى والمعنوى لسلب الانسان رجلا كان او امرأة حريته او ذاته الحرة . وحرية الانسان تنهزل اولاف ذات حرة قادرة على ان تصدر عن فكر مستقل ومشاعر مستقلة ونعل مستقل ،

وتتمثل ثانية في قدرة هذه الذات على الدخول في علاقات صميمية مع المجتمع والناس من حولها ، علاقات تفتنى بها الذات وتغنى الآخرين . وبدلا من الوعي المستقل الذى يصغر من الذات يحل الوعي الزائف الذى تفرسه وسائل التربية والاعلام ، والتقاليد بداية بالآب ، وانتهاء بأعلى هرم السلطة ، وبدلا من القدرة على التعامل الخلاق مع الآخرين والمجتمع يصاب الفرد بحالة الشيثية والاعترا ب التى يستحيل فى ظلها ازدهار علاقة انسانية او علاقة اجتماعية . وفى ظل هذا المناخ من القهر تضيق القيم ويشيع الشعور بالاحباط ويتفجر هذا الشعور عنيفا مجنونا فى محاولة لتدمير الذات وتدمير الآخرين . وتتحطم الصورة التقليدية للرجل كما تتحطم الصورة التقليدية للمرأة ويصاب الادب والاديب بالدوار وهو يحاول الإمساك بواقع تحللت أطره .

- ٥ -

ومنذ أواسط الستينات على وجه التحديد وادبنا العربى يعانى تنفرا ملموسا ، ومازلنا نلح هنا وهناك وما بين الحين والحين شخصيات من لحم ودم لها أبعاد الشخصية الانسانية المتعددة الأبعاد ، ولكنها شخصيات تنتهى لرؤية ماضية لواقع مضى كان خط تطور الواقع العربى فيه فى صعود ، وشخصيات يبدعها فى الغالب كتاب قدامى عاشوا المجتمع العربى فى سنوات مده الثورى أكثر ما عاشوا جزره الثورى ، كتاب لا ينتمون الى الأجيال الجديدة . والتجديد ليس رغبة فى التقليد كما يتوهم البعض بل هو ضرورة لأن الواقعية التقليدية تقتضى نوعا من التصالح بين الكاتب وبين الواقع الذى يصوره ، بين العالم الداخلى لهذا الكاتب والعالم الخارجى لى كان نفعه وأداته لهذا الواقع . وإمكانات مثل هذا التصالح تكاد تكون معدومة الآن . ومنذ أواسط الستينات والادب العربى يوغل فى مسالك مختلفة مصحولا الإمساك بالواقع العربى ، أو هاربا من هذا الواقع ، وقد فرق الأدب العربى ، والنصص العربى خاصة أحيانا فى العالم الداخلى للكاتب دون عاله الخارجى ، مسجلا حالة الاغتراب والحصار النفسى وعجز الفرد عن التعامل مع الحياة ، وانعدام الجدوى والمعنى الذى يستشعره الفرد ، وسعى الأدب حينئذ ، وتحت وطأة الأحداث ، الى تسجيل شهادة من هذا الواقع عنابدا الى الدلالة المجردة ومختزلا الواقع الحى الى علامات أشبه بعلامات الجبر وضاربا بالمتطلبات الفنية عرض الحائط وهو يخرج بأشكال هندسية متقنة الصيغة والحكمة والصناعة . وضاع الادب أحيانا فى مآهات التجريب والتفريب تكريسا لاغتراب الفنان ، هذا فى حين نجح الادب أخيرا وعلى يد صفوة من الكتاب أغلبهم من الأجيال الجديدة

في الوصول الى نوع من الواقعية الرمزية توحى احياءا مكثفا ودالا بطبيعة
الواقع العربي الذي نعيشه .

- ٦ -

يسك أسلوب **زكريا تامر** بالحقائق الرئيسية في مجتمعا العربي
الراهن وهو يخوض ازيمته الراهنة في ايجاز موجه ، وفي تصوير
كاريكاتيري صارم يخرج بقصصه من باب التخصيص الى باب التعميم .
وكل قصة من قصص زكريا تامر عالم صغير متكامل مستقل بذاته يوحي
احياء دالا ومكثفا بالواقع العربي الذي نعيشه ، وكل جزئية يتناولها
زكريا تامر تحمل بذور المجتمع مكتملا ، والكل هو جباة جزئياته ، والكاتب
يهتم بكل جزئياته ويتعمق بالبصيرة التي تتيح له ادراج كل جزئية من
الجزئيات في كليتها ايا كانت هذه الجزئية . وزكريا تامر اذا يحكى حكاية
حب أو زواج ، أو جوع أو قتل ، أو لحظة صفاء يكرها عنف ، يحكى
قصة واقعية بكلها بكل مقوماته . وقصة **العريس الشرقي** (١٢) ، كما يوحي
العنوان تحكى قصة زواج صلاح بهيفاء . والحدث يدور في نطاق الاسرة
ولا يخرج ابدا عن هذا النطاق . غير أن كل قصة من قصص الكاتب
كما ذكرنا ، عالم صغير يحمل كل مقومات العالم الكبير ، عالم صغير
يلخص في كثافة دالة ويعلق في ايجاز موجه على هذا العالم الكبير .
والاب في قصة **العريس الشرقي** هو ذلك الحاكم على قمة السلطة أو ذلك .
والابن أو العريس هو الفرد هنا وهناك الذي ما تزال العائلة والسلطة
تروضه حتى يفقد ذاته الحرة تساهيا ويستحيل الى شيء مسلوب الارادة
محتاج للحماية ، وغير قادر على الأخذ والعطاء . والعروس في هذه
القصة ، هي المرأة هنا أو هناك التي اختزل المجتمع كيبتها الى جسد ،
ووجودها الى أداة جنس وانجاب . والقصة تعلق على طبيعة
المجتمع وزواج بين شيتين ، شيء يصبو الى أم تتحمل منه اعباءه ،
وشيء يصبو الى تحقيق الوظيفة التي رسمها له المجتمع ، وهي انجاب
الاطفال . وطبيعة زواج يتم في ظل نظام قائم على القهر المسام والأسرى ،
ونظام لا يعترف الا بقيمة واحدة هي قيمة الاقتناء ، اقتناء المال والبشر .

وفي قصة **العريس الشرقي** يعود الطالب صلاح من الحرس معلنا
سأه من الدراسة ورغبته في الزواج ، مضمرا اختيار زوجة تساعد
في حل مسائل الحساب . ويتقبل الاب الرغبة بعد أن يقدم له الصبي
فرائض الطاعة فريضة فريضة تثبت توافقه مع مجتمعه وتثبت أنه مازال

(١٢) زكريا تامر ، « العريس الشرقي » ، ن : المرعد ، مجموعة قصصية ، دمشق :

منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٠ ، ص ٧ - ٦٢

الطفل المطيع الذى يترك للأب اختيار يومه وغده ومصيره . وقبل أن يصدر الأب قراره بصلاحية الابن للدخول فى مرحلة الزواج والمواطنة ، يسعى الى التأكد من قدرته على أن يكون زوجا صالحا ومواطننا صالحا . ويطلب الأب من الابن أن يقبل يده مرة ، فيقبل ثم يطلب منه أن يقبلها ثلاث مرات فيقبل ، ويقبض الأب ويبقى سؤال آخر ليطنن الأب ، واذ يجيب صلاح بأنه يترك اختيار الزوجة للأب ينجح فى الاختيار ، ويصبح الزوج المثالى والمواطن المثالى .

وإذ تنتهى طقوس ترويض العريس فى الغرفة الأولى تبدأ طقوس شراء العروس فى غرفة ثانية . ويدور جدال كبير بين الأبوين تتخلله « الاكليسيهات » المحفوظة عن أهمية الأخلاق وحسن الجوار الى أن يتم الاتفاق على تسعير العروس على أساس ثلاثين ليرة لكل كيلو من اللحم :

... وارسلت هيفاء على عجل الى السوق ، وهناك وضعت على ميزان كبير ، فبلغ وزنها خمسين كيلو . ودفع والد صلاح الثمن بينما كانت الزغايد تتعالى ، ثم اقتبحت هيفاء الى الغرفة المخصصة لصلاح ، واقتل الباب بإحكام غير أن الجارات تزاحن حوله بغية النظر من ثقب القفل للاطلاع على ما يجرى داخل الغرفة (١٢) .

وفى الغرفة الثالثة يجرى الطقس الثالث ، طقس الزوجة الأم . بعد أن تسد هيفاء بفت السادسة مشرة فتحة الباب حتى لا يطلع أحد على ما يجرى فى الغرفة ، يسألها صلاح ان كانت مازالت على وعددها فى مساعدته فى حل مسائل الحساب وتجيب بالإيجاب ، ولكنها بخفة المرأة البالفة الواثقة بذاتها تجره الى ما الأبد منه لتكتمل مراسيم الزواج . وتستخدم فى ذلك الحيل التى تستخدمها لاغراء طفل صغير للقيام بما لا يرغب فى الواقع فى القيام به ، وهيفاء تتطلع للقيام بالدور الذى أعدت له ، دور الزوجة الجسد أداة الانتجاب . وصلاح يتطلع الى الأم الحامية الحاضنة التى تحل مسائل الحساب ويمصطلى فى ذات الوقت بالرغبة فى ايقاع الاذى بالآخرين نتيجة للاجباط :

وجد صلاح نفسه مفساغا الى الدنو منها . وأجبره صدرها العارى على أن يلصق وجهه بها ، ثم تلفف فيه حبله نهدها الفتى بينما مازالت تجتاحه رغبة ضارية فى التهامها . ولم يكل صلاح النهذ انما أجهش بالبكاء حائرا بعد لحظات حين لم يمنحه النهذ حلييا دافئا (١٤) .

(١٢) تاجر ، « العرس الشرقى » ، ق : الرعد ، مجموعة قصصية ، ص ٦٢

(١٤) المصدر نفسه ، ص ٦٢ .

وهذه هي بعض حقائق العرس الشرقي كما يراها زكريا تابر ، ورغم التصوير الكاريكاتيري وربما بسبب التصوير الكاريكاتيري تنصح القصة عن التشويه الذي أصاب الشخصية العربية في ظل ثقافتهم أزمة الحرية والديمقراطية ، وتفصح الكثير من المفهومات الخاطئة عن المرأة وبالتالي عن الزواج ، وما ينتظره بعض الرجال في مجتمعنا العربي من الزواج والزوجة ، وتمسك بالحقائق الأساسية في واقعنا . وقد تكون الصورة صارمة ولكنها صادقة .

في قصة **الخراف** (١٥) يضعنا زكريا تابر من جديد في عالم صغير يعلق في دلالة وكثافة على العالم الأكبر ، والعالم هنا عالم حارة السعدى ، والسلطة ليست متمثلة في الأب هذه المرة ولكنها متمثلة في شيخ الحارة ، ونحن قد اقتربنا أكثر من الواقع الخارجى أو المجتمع في كليته ، ونحن نتعرف على حارة السعدى وأهلها في أكثر من قصة من قصص **دهشق الحرائق** ، كما نتعرف على شيخها أيضا ، اذ يستخدم الكاتب هذه الحارة في أكثر من قصة من قصص هذه المجموعة ، والحارة حارة فقراء جائعين يستلهمون الوعى المزيف من شيخ مسجدهم والفكر والإيحاء بالعمل . ونحن قد استمعنا الى شيخ مسجدهم وهو يخاطبهم مبررا فقرهم فيقول ان الله خلق البشر على ألوان : رجال ، وفقراء من تراب :

ان الله هو الذى خلق الرجال والنساء والأطفال والطيور والقطط والأسماك والفيوم ، وهو الذى خلق أيضا عباده الفقراء من تراب ، فيهب الرجال رؤوسهم موافقين ، فوجوههم تشبه ترابا لم تهطل فوقه قطرة مطر ، وبيوتهم من تراب ، ويوم يموتون يدفنون في التراب (١٦) .

وفي قصة **الخراف** يستشير أهل الحارة الشيخ في أمر ابنة الحارة عائشة الطالبة الجامعية التى خلعت اللبنة واكتفت بمقد المنديل حول رأسها . ويشير عليهم الشيخ بالرجوع الى أهل البنت في هذا الأمر الخطير ، ويرجع أهل الحارة الى الأخ فيوصيهم بالاهتمام بنسائهم دون اخته ، ويرجعون الى الأب فيقول انه على ثقة من سلوك بنته ويتسائل سائرا عن مدى ارتباط الشرف بالملاءة . اذا ارتدت عاهرة ملاءة فهل تصير شريفة فاضلة ؟ . ويرجع أهل الحارة الى شيخهم مقتنعين خوفا من أن تقتدى نسائهم بعائشة وبفعلت الزمان ويقرر الشيخ أن « المرأة مخلوق فاسد ، وإذا أفلت زمامها عانت فسادا وخرابا » . ويقرر الشيخ

(١٥) زكريا تابر ، « الخراف » ، في : **دهشق الحرائق** ، مجموعة قصصية « دهشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٢) ، ص ١٠٩ - ١١٥
(١٦) تابر ، « موت الشعر الاسود » ، في : **دهشق الحرائق** ، مجموعة قصصية ،

ان وجود امرأة بلا ملاءة في الحارة سيحيل رجال الحارة كلهم الى زناة ، لانهم سيضطرون بغواية ابليس الى النظر الى تقاطيع جسم المرأة ويعانون بالتالى الرغبة في الزنا ، وفي النهاية يوحى الشيخ الى أهل الحارة بقتل عائشة وهو يقول « يا أولادى واخوانى ، السبائك من المنكر كمرتكب المنكر ، فاعملوا ما ترونه صوابا ، والله الموفق » (١٧) .

ويتحرش شبان الحارة بعائشة التى تقابل تحرشهم باستعلاء وثقة بالذات واذ ييسادر الاخ للدفاع عن اخته يكبمه الشبان ، وبعد تكبيبه يطعنهم أحدهم بالسكين . ويموت ابن الحلبي وأخو عائشة ويؤدى أهل الحارة صلاة شكر وراء شيخهم :

ولما غابت الشمس وأقبل ظلام الليل ، اصطف رجال حارة السعدى وراء الشيخ محمد وأدوا صلاة العشاء بخشوع بينما كانت عائلة الحلبي ترتدى ثوب الحداد (١٨) .

وتكشف قصة الخراف عن آلية القهر الذى تلجأ اليه الطبقات الحاكمة في فترات الانهيار وتفاقم الأزمات ، وتجسد القهر على مختلف مستويات السلم الاجتماعى . وأهل حارة السعدى الذين يقعون في آخر السلم قد تحولوا الى أشياء تفعل بوحى شيخ المسجد ويمثل السلطة . وفعل أهل الحارة يكرس وضعهم في أسفل السلم بدلا من أن يغيره ، وعنفهم ينحرف عن مساره الطبيعى ضد من يتسبب في فقرهم وتخلفهم منصرفا الى كبش فداء . وأهل حارة السعدى المتهورون ، قاهرون لنسائهم ، يعيشون على رعب من أن يفلت منهم الزمام الوحيد الباقى في أيديهم . وهم يقتلون ابن الحلبي لأنه رفض أن يندرج في دائرة القهر ، ويستحيل الى قاهر لأخته ، وهم يخشون أن تقتدى النساء بالاخت وهم يدركون حتى الاعناق ان من لا يملك مصره لا يستطيع بداهة أن يملك مصائر الآخرين ، وانما يستعين عليهم بالقهر والتقاليد والأعراف والأوامر والنواهي . والاخ الذى رفض أن يكون مقهورا قاهرا هو كبش الفداء في هذه القصة نسيابة عن الاخت ، وهو قد لقي مصرعه لأنه رفض أن يتوأم وأن يتحول الى شيء مندرج في دائرة القهر . أما في قصة موت الشعر الأسود في نفس المجموعة القصصية فتصبح المرأة نفسها كبش الفداء يفرغ فيها أهل الحارة عنفهم ويصبون عليها نقمهم على أوضاعهم .

في قصة موت الشعر الأسود (١٩) يخرج أهل حارة السعدى

(١٧) تابر ، « الخراف » ، في : دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية ، ص ١١١

(١٨) المصدر نفسه ، ص ١١٥

(١٩) تابر ، « موت الشعر الاسود » ، في : دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية ،

بعد صلاة الظهر « يرين عليهم خشوع هادىء وكآبة عذبة » (٢٠) لأن منذر السالم قد قتل أخته فاطمة « الفلكهة التى تطم بها كل الأشجار » ، ذات الشعر الأسود و « الخيمة التى تمنح الأمان للبطارد الخائف » ، وزوجة مصطفى الرجل « الذى يملك وجها لا يبتسم » (٢١) . والذى « يرى فى منامه حلما واحدا يركض فيه تحت مطر غزير دون أن تبلة قطرة ماء » (٢٢) . أهل الحارة يشعرون بهذا الخشوع الهادىء وهذه الكآبة العذبة لأن منذر السالم قد قتل أخته فاطمة فقتل بذلك آخر مصدر للجمال والأمان فى الحارة وأعلن أهل الحارة أن « العار فى حارة السعدى لا يحويه سوى الدم » . وأهل الحارة حرضوا على الجريمة ووقفوا شهيدا عليها ، والعار هو عارهم والضحية بريئة والزواج الذى أوهم الأخ وأهل الحارة أن فاطمة ارتكبت جريمة الخيانة الزوجية ينتقم من عجزه عن منح الحب وتلقيه ، ويسارس نفسية المهور القاهر . وتتحول فاطمة الى كبش مداء يمتص سخط الزوج وأهل الحارة .

والحقيقة أن الزوج الذى لا يعرف كيف يبتسم والذى يركض دائما فى الحلم تحت المطر دون أن تبلة قطرة ماء قد تحول الى شيء عاجز عن العطاء وبالتالي عن التلقى . وقد تحول الى شيء يحاول أن ينتزع الحب بالقهر . ومصطفى يطلب الى فاطمة تقديم غروض الطاعة وتقديمها طائمة فقد تعلمت فى طفولتها وصباها كيف تقدمها ، ومصطفى يقهر فاطمة ليستمع الى كلمات الحب التى يتوق إليها ، ولكنه لا يستمع أبدا لهذه الكلمات ، لأن أحدا ما لم يعلم فاطمة الحب ولا كلمات الحب ، لا الأهل ولا الزوج ، ولا أهل الحارة . ومن ثم تفشل الحادثة التالية المتكررة فى انتزاع كلمات الحب من فمها . وتلقى فاطمة مصرعها دون أن تدرك حتى مبررا لهذا العقاب المروع الذى نزل بها :

وكان مصطفى يقول لفاطمة : **أنا رجل وأنت امرأة والمرأة يجب أن تطيع الرجل . المرأة خلقت لتكون خادمة للرجل .**

فتقول له فاطمة : « انى أطيعك وأفعل كل ما تريد » .

فيصفعها قائلا بضيق : « عندما أتكلم يجب أن تخرسى » .

فتبكي فاطمة ، ولكنها كانت كعصفور صغير مرح طائش ، فتك عن

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ١٢٨

(٢١) المصدر نفسه ، ص ١٢٨

(٢٢) المصدر نفسه ، ص ١٣٩

البكاء بعد هنيهات ، ثم تضحك وهى تمسح دموعها فيقبض مصطفى عينيه ، ويتخيل فاطمة تقول له بزل :

« أحبك وأموت لو هجرتنى »(٢٣) .

ولكن فاطمة لم تقل له يوما ما يتوق اليه .

لأن فاطمة لم تقل كلمات الحب التى يسعى اليها مصطفى بالقصر ، يقرر مصطفى الطلاق ويذهب الى مقهى حارة السعدى وعلى مسمع من الجميع يقول لآخى فاطمة : قبل أن تتعد كعنتر بين الرجال ، اذهب وخذ أختك من بيتى »(٢٤) . ويقتل الأخ « فاطمة » ذات الشعر الأسود لأنها لم تنطق بكلمة الحب التى لا يعرفها الأخ ولا مصطفى ، ولا أحد من أهل الحارة الذين شهدوا مقتل فاطمة دون أن تمتد يد لنجبتها . وتموت فاطمة دون أن تدري ودون أن يدري أهل الحارة أن الحب لا ينبو فى ظل القهر ولكن تبقى ملايين الفتيات يلحنن فى دق الأبواب يستجدين الانتشال من أوضاع لا تطاق ، ويطلبن العودة الى الحياة من حياة تئد الحياة ، ويستعطفن حتى لا تتلطح يد الأهل والأحباب بالدم . ويتكرر المشهد ويتلطح السكين بالدم على يد المتهورين القاهرين والمرأة دائما كبش الفداء :

وهكذا مات الشعر الأسود ، ولكن فاطمة ما تزال ترفض فى حارة السعدى ، وتطرق ابواب بيوتها مستنجدة ، فلا يفتح باب من الأبواب ، وتتلطح السكين بالدم(٢٥) .

د. لطيفة الزيات

(٢٣) المصدر نفسه ، ص ١٣٨

(٢٤) المصدر نفسه ، ص ١٤٠

(٢٥) المصدر نفسه ، ص ١٤٠

دور الكلمة في الأغنية المعاصرة

د. السعيد محمد بدوى

الأغنية المعاصرة عمل فنى مركب ، عناصره
الكلمة واللحن والصوت ، ولكل منها فى مجتمعنا
العربى متخصصوه : الفنان المؤلف والفنان اللحن
والفنان صاحب الصوت .

ودراسة الأغنية عمل بالغ التعقيد ، ذلك أن علاقة هذه العناصر
الثلاثة ببعضها ببعض ، ودور كل منها فى تحقيق الكل الذى تكونه وهو
الأغنية من الأمور الغامضة التى لم تلق حقا من العناية أو البحث . ومع
ذلك نأن هناك بعض التصورات الشائعة : **فالمجهور** مثلا يرى فى الأغنية
أساسا الصوت أو المطرب (يا أهلا بالمعارك لعبد الحليم حافظ — ولند
الهدى لأم كلثوم — يا سماء الشرق لعبد الوهاب ... الخ) ، وقد يهتم
بالملحن فى حالات خاصة (اللقاء الأول لعبد الوهاب وأم كلثوم) .
أما الكلمة — ككيان منفصل — فلا يهتم بمصدرها أحد (زبنا باستثناء
قصائد شوقى الإسلامية التى وضعها غناء أم كلثوم فى متناول الجمهور) .
ألا يندهش الكثيرون إذا قيل لهم أن قصيدة الضراعة والتوسل : « لبيك
أن الحمد لك » التى يغنيها محمد فوزى هى لأبى نواس — من بين سائر
البشر جميعا ؟

أما الفنانون من أصوات وملحنين ومؤلفين (أين هن المؤلفات
والملحنات ؟) فانهم يرون فى الأغنية على ما يبدو الكلمة بصورة أساسية :
ففى اجتماع لاتحاد جمعية المؤلفين والملحنين عقد فى أوائل ١٩٨٣ (ونشر
عنه الأستاذ بدوى شاهين تحقيقا طويلا فى مجلة المصور) أثر موضوع
ضرورة وضع « ميثاق شرف » يلتزم به هذا الثلاثى للنبوض بالأغنية
وانقاذها مما أسموه « بالأسفاف والهبوط » الذى وصلت إليه . وقارئ
التحقيق يلاحظ أن التعليقات كلها تدور حول الكلمة أساسا . **سقوط**
الأغنية فى رأيهم هو سقوط الكلمة : « كليوباترا » — رائعة شوقى
وعبد الوهاب — تهرتها « سلامتها أم حسن » ، و « نعيها يا حبيبى » التى

غنيتها ليلى مراد تحولت عبر صوت مجهول الى « والهِ وتضفت يابسعد » ورقة أداء شادية في « واحد اثنين » صارت من خلال غيرها « جوزين ومرد » . **النهوض بالأغنية أيضا فرايهم هو النهوض بالكلمة :** وعلى حد تعبير الفنانة شادية « المطلوب لانتقاذ الأغنية من أزمتها الراهنة هو العثور على كلمة جيدة فيها فكرة جديدة والفاظ غير مستهلكة » .

وقد يكون من المفيد أن نشير في هذه المرحلة المبكرة من المسال الى أن احتلال الكلمة هذه المكانة المتميزة لدى ثلاثي الأغنية هي ظاهرة عربية ، وليست عالمية أو عامة بالضرورة . فالأمر المألوف في إنجلترا مثلا أن يولد اللحن مع الكلمة ، أن لم يسبق اللحن الكلمة ذاتها . وقد يكون السبب في هذا الاختلاف هو اختلاف الدور الذي تلعبه الأغنية في كل من المجتمعين : **الرقص** على نغمات الأغنية وابتعاغ اللحن في المجتمع الغربي وما يستتبع ذلك من بروز أهمية الإيقاع وتقهقر الكلمة حيث لا توجد فرصة حقيقية لالتقاط كلماتها — **والإستماع** في المجتمع العربي وما يستتبع ذلك من وجود الفرصة لتأمل كلمات الأغنية (لعل هذا هو السبب في الإفتعال والمعضائية التي تبدو عليها الرقصات المصاحبة للأغاني في التلفزيون (٢)) . سبب آخر قد يكون وراء زيادة أهمية الكلمة في الأغنية منسحا هو المكانة التقليدية البارزة التي طالما احتلتها الفنون القولية في المجتمع العربي الاسلامي — كقراءة القرآن وقول الشعر والتواشيح — بالمقارنة مع غيرها من الفنون الأخرى مثل الرسم والنحت والموسيقى ... الخ . وقد وصل احترام الكلمة عندنا الى حد أن المجتمع الفني يطلق اسم المؤلف الملاكى « على كل كاتب أغنية يقبل أن يصوغ كلمات أغنية لتطابق لحنا سبق وضعه » .

وقد استدعى هذا « التخصص الدقيق » لثلاثي الأغنية في مصر أن يكتب المؤلفون أغانيهم ثم يدورون بها على الملحنين أو المغنيين ويعرضونها عليهم ، وكل يأخذ ما يروقه . وما يعجب واحدا قد لا يعجب الآخر . ولا شك أن هذا يشكل نوعا من الصعوبة ، ويقتضى من الملحن أو المطرب نوعا من الحسك المبني على التخزين الفني ، ولعل كثيرا من الألاحان الضعيفة يرجع الى عدم تجاوب الملحن مع نص أساء اختياره .

ويروى الأستاذ مأمون الشناوى في مقابلة اذاعية عن فريد الأطرش أنه عرض عليه أغنية « نعم يا حبيبى نعم » فقال فريد « لا يمكن أن أقول : نعم يا حبيبى نعم أبدا » . فلما لحنها كمال الطويل وغناها عبد الحليم حافظ ولاقت نجاحا كبيرا عاتبه عليها فريد .

كذلك نتج عن هذا التخصص أن الوحيد من بين ثلاثي الأغنية الذي يعبر عن ذاته حقيقة هو المؤلف . وأن الملحن — وهو فنان مبدع بطريقته الخاصة — يضطر إلى أن يعبر عن نفسه من خلال الرؤية التي رسمها غيره . كما نتج من ذلك أيضا أن أصبح المؤلف وحده صاحب الحق في التحدث إلى الجماهير وتوجيه عواطفها وصياغة مشاعرها وقبيلها بالطريقة التي يراها . ولعل هذا الموقف هو الذي دفع ملحننا مثل بليغ حمدي إلى تأليف بعض أغانيه بنفسه على الرغم من الانتقاص الذي وجه ولا يزال يوجه له لارتكابه هذه « الجريمة » في حق الكلمة .

مثل هذه المشاكل تتفاقم عندما تنشأ الكلمة من اللحن أو ينشأ من معها . ولا شك أن كثيرا من الأغاني الرائعة قد ظهرت إلى الوجود بهذه الطريقة التي قد لا ترضى « كرامة المؤلفين » . وقد روى الرحوم مرسى جميل عزيز في مقابلة إذاعية منذ أكثر من خمسة عشر عاما الظروف التي أحاطت بكتابة أغنيته الشهيرة « توب الفرح » والتي كانت على الأنواء في ذلك الوقت ، فذكر أنه كان في بيته بالزقازيق حين سمع في الشارع النداء الموسمي الذي لاتخطئه أذن : « توم الخزين يا توم » . في تلك المرة بقى النداء عالقا بذهنه وظل ايقامه يعبر بداخله طوال اليوم إلى أن وجد له متنفسا آخر الأمر في المطلع الشهير :

توب الفرح ياتوب مغزول من الفرحة
فاضل يومين ياتوب والبس لك الطرحة

ولا شك أيضا أن جانبا كبيرا من نجاح فرقة البيتلز الشهيرة يرجع إلى أن أغانيها (وهي بالمئات) كانت جميعها من كلمات والحن مضمون منها هما جون لينين وبول مكارتني . وقد اشتهرت أغاني البيتلز بالذات بجمال الكلمات إلى جانب براعة اللحن وقوة الغناء .

هذا الانفصال التقليدي بين ثلاثي الأغنية في مصر دفع الفنانين — وهم على وعى تام بعيوبه — إلى محاولة العمل معا في مجموعات : أم كلثوم ورامى وبيرم وزكريا أحمد والسنباطي والقصبجي — عبد الحليم ومرسى جميل وحسين السيد ومأمون الشنأوى والطويل والموجى — عبد الوهاب وفريد الأطرش يفتيان دائما من ألفتها — مأمون الشنأوى — كما قال في مقابلته الإذاعية — يعرض كثيرا من أغانيه أولا على فريد الأطرش ... الخ .

وعلى الرغم من الأحكام التي أصدرها الفنانون في اجتماعهم الذي أشرنا إليه عن دور الكلمة في الارتقاء بالأغنية أو الهبوط بها — فإن

ما يعيننا في هذا المثال شيء آخر ، وهو : **القدر الذي تسهم به الكلمة في خلق الأغنية كعمل فنى .**

ولفتح الطريق أمام مناقشة الموضوع بطريقة تؤدي الى الوصول الى اجابة تستمد عناصرها من المادة المتوفرة بين ايدينا — نود أن نبدا بتصوير الأغنية كمثلث يتكون من اضلاع متساوية هي **الصوت واللحن والكلمة .** واذا سمح لنسا القارئ أن نبضى في هذا التصوير خطوة أخرى فاننا نضيف أن كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة — كما هو الحال في مكونات المثلث مفساوى الاضلاع — ينبغي أن يلتزم بمواصفات تهيئة لأداء دوره التكاملى لخلق الشكل النهائى للأغنية واعطائها « الجو المطلوب » . ومعنى ذلك أن كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة ينبغي أن يأخذ في الاعتبار العنصرين الآخرين ، ويسمح لهما بأداء دورهما في قسمة متوازنة (وليست بالضرورة بتساوية) :

وامثلة هذه القسمة المتوازنة بين العناصر الثلاثة في الأغنية كثيرة في الواقع ، وهى موجودة في معظم الأغاني التي احبتها الجماهير بصورة تلقائية . مثال على هذا النوع الرائعة التي اجتمع لها المعلقة بير التونسي وزكريا أحمد وأم كلثوم (لعل هذا هو سر التوازن العجيب بين عناصرها الثلاثة ؟) : « هو صحيح الهوى غلاب » . ولامونا نسترجع في مخيلتنا الصوتية :

ونمر قوام	ونظرة وكفت أحسبها سلام
ومحدود وآلام	اتارى فيها وعود ومهود
وعود مع اللى مالوش أمان	وعود لاتصدق ولا تنصان
وصبر على ذل وحمرمان	
اقول ياربى زفنى كمان	وبدال ماقول حرمت خلاص

اننا نحس بأن بيرم التونسي في كتابته للكلمات كان ملجأ أيضا ، والشيخ زكريا في تلحينه كان مطربا ، وأم كلثوم في غنائها كانت — كما كان العهد بهادائنا — اديبة . وشاعرة بكل معانى الكلمة .

ومع ذلك فهذه القسمة ليست متوازنة دائما :

ففى أغاني « باليل يا عين » حيث يتراوح الهدف من عملية الاحياء المعروفة عند المطربين باسم « السلطنة » عن طريق اثارة اشجان المستمعين ومواطنهم وأحزانهم من خلال المقامات التي يتناولها للمطرب حسب قدرته الفنية الى العرض الصوتى المعروف اصطلاحا عند

الموسيقين باسم التفريد — في هذا النوع تختفى الكلمة تقريبا (ليل وعين ليسنا كلمتين في الواقع وإن كان البعض يحملها على مناجاة الليل وسهر العين) ويتراجع اللحن ويأخذ الصوت وحده تقريبا نصيب الثلاثة ، ولذلك كان هذا النوع مقياسا لقدرة المطرب في المقام الأول . ونعتقد أن المطربين الذين يستطيعون الاندماج في الوقت الحاضر على هذا النوع من الغناء (العرض الحر) قد لا يتجاوز الثلاثة أو الأربعة على أكثر تقدير . وفي أغنية مثل « آه يا زين العابدين » يبرز اللحن العذب ، بينما تتضائل الكلمات ، ويصبح الصوت — لقوة اللحن وجباله — أقل أهمية (من منا يتذكر من غنى أو يغنى هذه الاغنية العذبة ذات الكلمات السبع ؟) . ومثل ذلك يمكن أن يقال عن أغنية « طلعت يا ماطلى نورها شمس الشموسة » إلا أن للكلمات دورا أكبر فيها .

وتأخذ الكلمة أكثر من حتها في القصائد العمودية ، وبالأخص في قصائد أم كلثوم مثل « ولد الهدى » و « ريم على القاع » ، حيث يتحول هذا النوع في الواقع إلى صورة من الغناء تقترب كثيرا من القراءة الشعرية ويكاد يختص بها المجتمع العربي . ولهذا يحتاج هذا النوع إلى مواصفات خاصة تميد له اتزانها : مطرب ذو قدرات صوتية وشخصية وشعبية متميزة (أم كلثوم — عبد الوهاب) ، كلمة من نوع خاص : الكلمة الدينية « ولد الهدى » أو الوطنية « يا سماء الشرق » أو الحضارية « كليوباترا » .

صيغة الكلمة في مجتمعنا (بنماذجها التقليدية والفنية التي تفصل فصلا حادا بين أهل الكلمة وبين أهل اللحن والصوت) بحيث تؤدي دورها العاكس في خلق الجو المطلوب للأغنية بالاشتراك مع الصوت واللحن قبل أن يعرف المؤلف عنهما شيئا مطلقا — هذه الصياغة تحتاج إلى قدرات خاصة لا تتفق بالضرورة مع القدرات الشعرية المعروفة ، كما تتطلب في الكلمة خصائص لا تتفق بالضرورة مع خصائص الكلمة في الشعر .

لكي تؤدي الكلمة دورها في الأغنية فإن عليها :

- ١ — أن تأخذ في اعتبارها ضلع الصوت فتكون قابلة للغناء .
- ٢ — أن تأخذ في اعتبارها ضلع اللحن فتكون قابلة للتلحين .
- ٣ — أن تؤدي دورها الأساسي في خلق الجو المطلوب للأغنية على أن يكون ذلك قسمة بينها وبين العنصرين الآخرين .

١ — أما قابلية الكلمة للغناء فليس لها — كما أرى من استعراض الأغاني الناجحة — مواصفات محددة . فمن حيث المبدأ نحن من المؤمنين بالمثل العامي الذي يقول « كل موال بينزه صاحبه » : كل أغنية تسر

المتغنى بها (والا لما تغنى بها) مهما كان قبسح صوته ومهما كانت كلماتها . فالندندنة فى الحمام أو فى المطبخ أو فى الطريق تشجى صاحبها . وقد يكون الغناء مجرد كلمة واحدة أو عبارة عادية يوجهها لصديق (والله ووقتت يا بطل — مثلا) . القاعدة — كما صاغها الاقصدون — هى : « ما على المنشد من معرب » . أى شىء وكل شىء يمكن أن يغنى . « نعيما يا حبيبى » ليلى مراد مثلا بدأت فى الفيلم (شاطئ الفرام) على صورة عبارة عادية وجهتها الى « زوجها » حسين صدقى عند خروجه من الحمام ثم تحولت — كما هو الشأن فى الأفلام الغنائية — الى أغنية :

نعيما يا حبيبى نعيما يا منيايا
يا اللى هواك نصيبى وفرحتى وهنيايا

ومع ذلك فالأمر يتعلق هنا — أو ينبغى أن يتعلق — بقضية أوسع من نطاق الفردية ، وأوسع من نطاق المزاج الوقتى ، ويتناول أو يمتد الى ما هو عام ، وله صفات تدخله فى نطاق المقاييس النابعة من الذوق العام . وحتى على هذا المستوى اجتنى شخصا غير قادر على تحديد خصائص تجعل من الكلمة قابلة للغناء . بل اننى اذهب أبعد من ذلك فأقول ان فى هذه المحاولة نوعا من التناقض الداخلى : ذلك أن صياغة الكلمات أمر يتعلق بأرقى ملكة وهبها الله للإنسان وهى الإبداع ، والإبداع فى أرقى صورته — قدرة مستقبلية خلاقة تتعلق بها لم يدخل بعد فى تراث الإنسان . ومن التناقض أن نزم أن بقدرة أحد أن يصف أو يعين حدودا لما لم يتفق عنه إبداع الإنسان بعد .

نستطيع — بدلا من أن نقدم مواصفات لما يمكن أن يغنى — أن نحاول العكس ، فنقسم — عن طريق استعراض نماذج لما قوبل بالنقد من الكلمات — بعض الملامح لما « استعصى غناؤه » — ان صح هذا التعبير .

يتلخص النقد الذى وجه الى كلمات الأغنية فى نوعين رئيسيين : نوع يقوم على أسس اجتماعية خارجة عن الأغنية كبنافاة الكلمات للدين أو للعادات الاجتماعية . ونوع يقوم على أسس فنية تنبع من داخل الكلمات ذاتها :

أغنية شكوكو . « حمودة نايث يابنت الجيران » التى اشتهرت فى أوائل الخمسينيات وانجعت فى الإذاعة المصرية ، قوبلت فى ذلك الوقت بنقد عنيف لخروجها عن الآداب العامة حيث كتبت تصور بالرمز وبالكلمة وبالصوت لقاء مختلسا بين شاب وفاتة يتم فى ظلام بير السلم :

حمسودة حاسب دنا سامعة صوت
ماهوش مناسب ونا خايفة مسوت

أم كلثوم تغير في رباعيات الخيام كلمة « الطلا » (الخمر) الى
« المنى » في البيت :

هبوا املأوا كأس الطلا قبل أن

تفعم كأس العمر كفا القدر

حتى لا تنتهم بأنهما تدعو الى شرب الخمر . أم كلثوم ايضا تغير في
أغنية أمل حياتي (لأحمد شفيق كابل) من « وبات واصحى على شفايفك »
— كما كتبها أولا — الى « وكحاية اصحى على ابتسامتك » لعدم ملائمة
الكلمات الأصلية لصورتها لدى الجماهير .

محمد الموجي — في اجتماع الفنانين الذي أشرنا اليه في بداية هذا
المقال — يرى أن امثال أغنية « سلامتها أم حسن » لا يحتاج الى ميثاق
شرف بل الى قانون عقوبات .

أما من الناحية الفنية فماننا نجد أنفسنا امام مقاييس لا تتفق بالضرورة
مع مقاييس النقد المعروفة للشعر . ذلك أن الأمر يتعلق أساسا — كما
ينبغي أن نذكر دائما — بالملحن وبالطرب . وإذا قال أحد هذين أن
هذه الجيلة جميلة أو انها غير مقبولة ، فلن يستطيع أحد أن يغير
هذا الحكم حتى ولو كان أروع الشعراء أو أبرع نقاد الشعر .
فالأمر هنا يتعلق — كما أشرنا سابقا — بتوافقات ومصالحات وتنازلات
بين احساس المؤلف واحساس الملحن واحساس المطرب ، والآخر أهم
الثلاثة في هذه النقطة بالذات .

ذلك أن المطرب — وهو ليس بالطبع أديبا ، ولا حتى مثقفا
بالضرورة — لابد وأن يوجد بينه وبين الكلمة حد أدنى من التوافق
على شرطه هو — اذا اريد له أن يتخطى معنى وجرسا وايضا قبل
أن ينبض لها كيانه فيشدو بها شيئا أبعد من مجرد الصوت واللحن .
وهذا يدخل بالموضوع — بالضرورة — في تشعبات المزاج الشخصي
والثقافة الشخصية للفنان ذي الطبيعة الفردية الحادة :

فريد الأطرش — الملحن والمطرب — يرى أن « نعم يا حبيبى نعم »
لا يمكن أن تغنى ويرفضها ، فيلحنها كمال الطويل ويغنيها عبد الحليم
فتتجح لدى الجماهير .

فريد الأطرش ايضا يرى أنه شخصيا لا يستطيع أن يغنى « يادلع
دلع » وأن كانت مناسبة لمصباح فتغنيها وتشتهر .

سعاد محمد تغنى من الحان السنباطى :

أنا فى حبك مفقود الهدى ضائع أعشوا الى نور كريم

فتغير أعشوا الى أهفو على الرغم من أن أعشوا أكثر ملاءمة فى موقعها لتكوينها وحدة نفسية ومعنوية ولقوية مع « مفقود الهدى — أعشوا — نور كريم » وذلك احساسا من المسئول عن التغيير — على ما يبدو — بأن كلمة أعشوا لها ظلال كريمة فى اللغة العامية ومن ثم فى مشاعر الجمهور التى تشكلها هذه اللغة .

أم كلثوم تغنى لناجى ومن الحان السنباطى أيضا :

يا فؤادى رحم الله الهوى كان صرحا من خيال فهوى
فتغير « رحم الله الهوى » الى « لا تسلم أين الهوى » محافظة
على براعة الاستهلال الجماهيرى وخوفا من « التشاؤم » الذى قد تسببه
العبارة الأصلية .

أم كلثوم تغنى أيضا لأبى فراس الحمدانى ومن الحان عبده الحامولى:
أراك عصى الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر
بلى أنا مشتاق وعندى لوعة ولكن مثلى لا يذاع له سر

فتغير كلمة « بلى » الى « نعم » — على الرغم من الخطأ النحوى
فى استعمال « نعم » جوابا مثبتا للسؤال المنفى وما يسببه ذلك من عكس
المعنى المقصود — ترتكب هذا الخطأ اللغوى فى قصيدة من التراث حتى
لا تنطق كلمة « بلى » النصيحة التى تلتبس بكلمة « بلا » العامية
المستخدمة فى مثل التعبير « جانه البلا » .

وأيضا أم كلثوم تغنى رائعة مرسى جميل عزيز من تلحين بليغ حمدى:

« طول عمرى بأخاف م الحب — وسيرة الحب — وظلم الحب لكل
أصحابه وأعرف حكايات — مليانة آهات — ودموع وائين — والعاشقين
دابوا ما تابوا — طول عمرى باقول أنا قد الشوق وليالى الشوق —
ولا قلبى قد عذابه — وتابلتك أنت لقيتك بتغير كل حياتى » .
ولكن كلمات الأغنية تنتقد فنيا لاحتوائها على البيتين :

يا اللى ظلمتوا الحب ، وقتلوا وعذبتوا عليه مش عارف إيه
العيب فيكم ياف حبائيك — أما الحب يا روحى عليه .

ويتلخص هذا النقد — وأنا شخصيا أوافق عليه — فى أننا لو
استعرضنا الأغنية كلها لوجدنا أن « العيب فيكم ياف حبائيك »
لا يتمشى نفسيا مع السياق الذى تسير عليه الأغنية (وقد نقلنا منها جزءا
طويلا نسبيا لتوضيح هذا) كما يتناقض لغويا مع المستوى الحضارى

للمعبارات المحيطة بها ، بل اننا لا نبالغ اذا قلنا انه يكاد يقترب من « الرشح » مع الاعتذار للشاعر الكبير . وقد حدث هذا في الوقت الذي اشتهرت فيه أم كلثوم بحساسيتها الفائقة للكلمات والتعبيرات وما تلقى حولها من ظلال .

في أغنية عليا التونسية « مطلوب من كل مصري من كل مصرية » كلمة مطلوب تذكرنا بقوائم البقالة والحدادة والمطلوب للجزار .. الخ . ومع ذلك فالمقاييس ينبغي أن يظل كما قلنا — ما يخص به الفنان ، لا ما تليه أصول النقد الأدبي المجرد . اننا بحاجة الى بحث ميداني يجمع خبرات المؤلفين والمخنيين والمطربين في تعاملهم مع الكلمة وما «استصعبوه» منها ، وما غيروه ، وأسباب هذا التغيير .. الخ .

وبمراجعة هذه الحصيلة قد نكون قادرين على اكتشاف معايير « عدم الفنائية » للغة من وجهة نظر الاغنية كجنس أدبي مستقل عن المعايير النقدية للشعر .

٢ — قابلية الكلمة للتلحين : تضعنا وجها لوجه امام مسألة الوزن والقافية . ولا يعنى ذلك بالضرورة قضية الشعر العمودي والشعر الحر فهذه من قضايا نقد الشعر لا نقد الاغنية .

من حيث المبدأ كل مادة لغوية يمكن أن تلحن ، أى توزع داخل نظام من الإيقاع . ولا يلزم أن تكون هذه المادة اللغوية ذات وزن أو قافية من أى نوع . كل ما على الملحن أو حتى المغنى أن يفعله هو أن يختار نظام الإيقاع الذى يريده ثم يغير أطوال أصوات اللمة الموجودة فى النص طبقا لهذا النظام فيطيل بعضها ويقصر بعضها طبقا للكميات المناسبة . وهذا شيء نفعله نحن فى محاولتنا الفنية ونرى الآخرين من حولنا يفعلونه — هذا من ناحية عامة .

أما فى الاغنية فهناك درجات لا حصر لها من صياغة الكلمة داخل نظام معين من الوزن والقافية ، وإن كانت تكاد تنحصر بين الحدين التاليين :

أغنية نجاة « وبمعتا مع الطير المسافر جواب » — من ناحية — تكاد تكون خالية من الوزن والقافية فى محاولة من المؤلف لى تبدو وكأنها نص خطاب عادى : « جايينا عاملين آيه فى الغرية ؟ مرتاحين واللا تعبانيين ؟ فرحاتين واللا زعلانيين ؟ مشتاقين ليكم مشتاقين . من عيونكم محرومين . وابعتوا لنا مع الطير ألى راجع جواب : سلام وكلام .

يمكن يريحنا ، والا يفرحنا .. » . وليس في هذه الكلمات التزام بوزن يقسمها الى شطرات وأبيات يضطر الملحن الى التعامل معها ، مما لا يفرض عليه أى قيد من نوع ما ، وان كان خلو النص من القافية يحرمه من الموسيقى والربط اللذين تعطيهما للكلمات .

في الجهة المقابلة تشكل القصائد العمودية ذات الصورة التقليدية صعوبة خاصة في التلحين . فجريانها على بحر واحد ، ونغمة أصلية واحدة تفكر في كل بيت ، وانقسام كل بيت الى شطرين متساويين في الحركات والسكنات وفي توزيعها معا ، ثم التزام الأبيات بقافية واحدة — كل هذا يؤدي الى تجميد اللحن وتقليل امكانية التنوع النغمي فيه ، مما يؤدي في بعض الحالات ، وخاصة تلك التي تتطابق فيها « الجملة الغنائية » مع شطرة البيت — يؤدي الى اعطاء اللحن صورة القراءة الشعرية على مصاحبة الموسيقى .

من اوضح الامثلة على هذا النوع اغنية أم كلثوم من تلحين رياض السنباطي :

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

نقد التزام اللحن التزاما كاملا بالشطرات (فيها عدا حالة واحدة) حتى في الأبيات التي كانت نهاية الشطرة فيها لا تكون معنى مفيدا على الإطلاق ، وهي متعددة في القصيدة مثل : « لزمت باب أمر الأنبياء ومن » . وكان من الممكن أن تضعف الأغنية لهذا السبب لولا روحانية الموضوع ، وصوت أم كلثوم ، وقدرتها الفائقة التي أرست دعائم الاستماع والاستمتاع بهذا اللون الذي صار « مدرستها » الغنائية التي لا ينازعها فيها أحد . ولهذا لم تلق عريضة جلال نجاحا يذكر عندما غنت قصيدة مماثلة للقصائد التي كانت تغنيها أم كلثوم :

والتقينا بعد ليل طلال من عمر الزمان
نسيتك طلعة الفجر وجافاه الضنان

من كلمات مصطفى عبد الرحمن — وهو من القوا لأم كلثوم — ومن تلحين رياض السنباطي — ملحن أم كلثوم — ويلحن شبيه جدا بالألحان التي صاغها لأم كلثوم (المقطعة الموسيقية الطويلة وتغيير أيقاع اللحن مرتين على طول الأغنية) . فعلى الرغم من جمال صوت عريضة جلال وعمقه وقوته واتساعه فان رتابة اللحن والتزامه بالشطرات مع طول القصيدة في الوقت الذي غاب فيه روح الانفعال الجماعي والحضور والرابطة التي كانت أم كلثوم تقيمها مع الجمهور — كل ذلك قد اثر على الاستمتاع بالأغنية .

ولكن غناء القصيدة من البصور التقليدية — أو من الأوزان الملتزمة — لا يعنى دائما جود اللحن أو رتبته . ذلك أن هناك طرقا قد يتبعها المؤلف الملم الذي يكتب أغنية في صورة القصيدة ، وطرقا أخرى قد يتبعها اللحن الذي يختار لألحانه قصائد من الشعر لم يكتب أصلا للغناء — هؤلاء قد يتبعون طرقا عديدة للخروج من قبضة البحر والقافية . وتتلخص كل هذه الطرق — على اختلافها — في جعل ما يمكن أن يسمى هنا « **الجملة الغنائية** » — وليس البيت أو الشطر — وحدة النغمة .

من هذه الطرق — وهى نادرة وتحتاج الى مهارة خاصة من المؤلف — ضم عدة شطرات في جملة غنائية واحدة ، فتخف قبضة البحر على اللحن (لعل هذا هو السبب في اعتبار هذا نوعا من الضعف في الصياغة الشعرية عند القدماء ؟) .

ومثالها من أبداع الثلاثي العظيم « بيم وزكريا وأم كلثوم » :
 أنا في انتظارك خليت ناري في ضلومي وحطيت
 أيدى على خدى وعديت بالثانية غيبك ولا جيت
 ياريتنى ممرى ما حبيت

من هذه الطرق أيضا — وهى عكس الطريقة السابقة — تضييع معالم الشطر والبيت بخلق وحدات صغرى داخلية ، أو جعل غنائية لها وزنها وإيقاعها المتسق ، وقد يكون لها رويها أيضا ، مع الاحتفاظ لها بحرية الرجوع الى الروى العام أو حدود الشطر . طبقا لمقتضيات النغمة والمعنى . وبهذه الطريقة تصيح « الأبيات » ذات إيقاعات متعددة — بل وتوافق متعددة أيضا في بعض الأحيان — تتبادل فيما بينها على التوالي وتشد كيان السامع كله نحو القفلة الكبرى وهى صوت الروى العام .

من الأمثلة على هذا النوع (تقريبا من بحر البسيط) وهى أيضا للثلاثي المبدع بيم وزكريا وأم كلثوم :

أهل الهوى يا ليل — فاتوا مضاجعهم — واتجمعوا يا ليل — صحبة
 وأنا معهم — يطولوك يا ليل — من اللى بيهم — وأنت يا ليل بس — اللى
 عالم بيهم فيهم كسير القلب — والمثال — واللى كسر شكواه — ولم يتكلم
 وبالإضافة الى كسر الرئية التى قد تعرضها وحدة البيت فإن استخدام **الجملة الغنائية** كوحدة للنغم ، وهى كما قلنا ذات أطوال مختلفة ، يسمح بتغيير النغمة والإيقاع العام للأغنية كلها . مثال على ذلك في أغنية أهل حياتى (كلمات أحمد شفيق كامل وتلحين عبد الوهاب وغناء أم كلثوم) حيث يتم الانتقال من جزء ذى ثلاث جمل غنائية متساوية في الطول تقريبا :

أهل حياتى — يا حب غالى — ما ينتهش
يا ألى غنوة — سمعها قلبى — ولا تنسى
الى جزء ذى أربع جمل غنائية متساوية فى الطول :

احكىلى قول لى — ايه م الامانى — ناقصنى تانى — ونا بين ايديك
ثم الى جزء آخر ذى أربع جمل غنائية متساوية فى الطول (طويل —
قصير — طويل — قصير) :

عمرى ما دقت حنان فى حياتى — زى حنانك
ولا حبيت يا حبيبى حياتى — الا عشاتك

اعتماد الاغنية الحديثة — سواء من القصيدة تقليدية الوزن — أو من
غيرها — على الجملة الغنائية بدلا من الشطر والبيت فى التأليف والتلحين
هو من أهم الأسباب فى النجاح الذى حققته احب الاغاني المعاصرة .
الأمثلة أكثر من أن يحصوها عد :

اغنية محرم فؤاد الجبيلة كلمات سيد مرسى وتلحين بليغ حمدي :
يا سلام يا سلام — قال جاي بكلام — وكأنه ما فيش — كان
بيننا خصام ضيع لى سنين — من عمر حزين — على شوق الهوى جرحه
وتعبنى معاه — من قوله آه — على قلبى اللى ما رجه .

قابلية الكلمة للتلحين تبدأ من المؤلف بالطبع وتستلزم منه شيئا أكثر
من مجرد القدرة الابدعية . ذلك أن عليه أن يقيم بناء الاغنية اللفظى
والمعنوى وينسجها مما بطريقته تسمح بأكبر قدر من المرونة فى اللحن
والتنوع فيه . فالاغنية العربية تتميز بانها ثيل للطول نسبيا (بالقياس
الى الاغنية الغربية مثلا) . ولذلك فابقاؤها داخل الشكل الغنائى الواحد
أو داخل المقام نفسه دون تفرعات عليه (على الأقل) قد يضعفها ويقلل
من اقبال الجمهور عليها . فالجمهور بطبعه يحب التغيير وتطويع النغمة
وحتى اذا أعطاه الملحن بداية عذبة للاغنية فانه يطلب المزيد من
التفرعات والانتقالات . وهذه مهمة صعبة على الملحن ويحتاج فى ادائها
الى كل المعون الذى يمكن أن يقدمه له المؤلف .

المؤلف الملهم العارف بفنون الغناء يعاون الملحن فى هذا الشأن
بتغيير طول الجملة الغنائية ، وتغيير نوعية الايقاع ، وتغيير طبيعة
الروى ، وان كان ذلك يتم تلقائيا فى كثير من الاحيان .

أغنية أبدا لن تركع أعلامى أبدا (من كلما تابراهيم القرزى والحن رياض السنباطى وغناء فايدة كامل) كجبت فى ساعات الصدمة الاولى التى اجتاحت الأمة بعد هزيمة ١٩٦٧ . وهى تعكس العواطف المتباينة التى اجتاحت الشعب فى ذلك الوقت : رفض الهزيمة — العزم على الاستمرار فى النضال — الأمل فى مستقبل أفضل (على الرغم من أن نغمة الرضى الغاضب هى السائدة فيها) . وقد تجاوب الإيقاع فى الأغنية مع كل هذه العواطف فى صورة تقطع بأن الأغنية لم تولد مجرد كلمات مكتوبة على الورق . فالإيقاع فى الكوبليه الأول منها يهدر بالرفض الذى عبرت عنه جموع الشعب بعد أن خرجت الى الشارع لتعبر عن غضبتها :

أبدا لن تركع أعلامى أبدا أبدا
أبدا لن تغرب أياى أبدا أبدا
أبدا لن تيكى أتغلى أبدا أبدا

ويعزم حر مقدم أبدا لن تركع أعلامى
ثم يتغير الانفعال فى الكوبليه الثانى من مجرد الرفض الى العزم على النضال والبناء فبهذا الإيقاع قليلا وتطول الجملة :

أبدا لن تركع أعلامى وسارفعها بجبين الشمس
لتعرف بالملأ الأعلى وتغنى الحصان الفردوس
ثم يستريح أكثر فينزاح جانبيا من هذه النجوم الداكنة لثرى من خلالها مستقبلا أفضل ، فيتغير الإيقاع تفيرا كاملا مع نغمة التأمل :

غدا نطل بالصباح الأخضر
على الجبين العربى الأسمر
على بلاد الحب والأخوة
على بلاد الخير والنبرة

ويقال أن الأستاذ السنباطى لما قرأ هذه الأتسودة أعجب كثيرا بها وخاصة بالفتلات الإيقاعية الثلاث وقال أن هذا التغير فى النبط من عمل شاعر حقيقى . وأنا لود أن أدارك فأقول : لعله قصد « كاتب أغنية » حقيقى .

وتحفل كثير من الأغاني الناجحة بالملظة كثيرة على هذه المقدرة . وقد كان بيرم التونسي من المبدعين فى هذا الفن . وقد وصل إبداعه الى حد القدرة الهندسية الفائقة فى الفسق الذى ابتكره فى مواويل « الاولى ... والثانية ... والثالثة ... » حيث تنمو الجمل الثنائية نموا هنجسيا ترتبط فيه كل اضافة بما قبلها وبما يبعدها على المحورين الأمتى والرأسى عن طريق التوازن فى الإيقاع والروى والمتعاد المعنى فى بناء يشبه درجات السلم ، بحيث يسمح للحن أن يبلغ أعجازه فى قفلاته ، بينما يسير بالمستمع نحو هذه القفلات على طريق يمزج له فيه بين التوقع والمفاجأة :

يبدأ الموال بارساء الوحدات الأساسية الثلاث متوخيا أن تكون كل وحدة كاملة لغويا ومعنويا وإيقاعيا في حد ذاتها (أى تكون جملة غنائية مستقلة) ولكن تكون في الوقت ذاته قابلة للامتداد لغويا ومعنويا :

الأوله في الغرام والحب شبكونى

والثانية بالامثال والصبر امرونى

والثالثة من غير معاد راحم وفاتونى

ثم تأتى المرحلة الثانية امتدادا للمرحلة الاولى من كل الوجوه ، وتتم عن طريق اضافات كاملة من النواحي اللغوية والمعنوية والإيقاعية ولا تتناسب فقط مع الجمل الغنائية السابقة عليها بل تكون أيضا مثلها قابلة للامتداد لغويا ومعنويا . وبسبب هذه الإضافات التى تغنى الموضوع تصبح الاعادة للوحدات الأساسية مصعرا لنشوة المستمع لا لملل .

الأوله في الغرام والحب شبكونى — بنظرة عين

والثانية بالامثال والصبر امرونى — وأجيبه منين

والثالثة من غير معاد راحوا وفاتونى — قولولى فين

وأخيرا تأتى المرحلة الثالثة وفيها تبلغ النشوة لدى السامعين حداها الأقصى ، ويسابق بعضهم في محاولة تخمين الإضافات الجديدة — بعد أن اكتشفوا جانباً من التكنيك — فقط ليكتشفوا مرة أخرى أن ما جاء به بريم ليس مجرد حشو ، بل ثراء حقيقيا إيقاعيا ومعنويا . وتلعب الإضافات هنا دورا هاما في تجديد نشاط السامع ودفع الملل عنه وإبقاء اهتمامه على أشده :

الأوله في الغرام والحب شبكونى — بنظرة عين — قادت لهيبى .

والثانية بالامثال والصبر امرونى — وأجيبه منين — احتار طيبى .

والثالثة من غير معاد راحوا وفاتونى — قولوالى فين — سافر

حببى .

من التغيرات التى يقدمها المؤلف في بنية الأغنية والتى تقتضى بالضرورة تغيرا كاملا في اللحن المزج بين الأغنية الخفيفة (الطقطوقة أو الأغنية الشعبية) والموال . وقد اشتهر الفنان فريد الأطرش بغناء هذا النوع لمعرفته بمزاج الجمهور ورغبته في التغيير والتنويع من أجله ، إذ كان فريد — كما يقول الفنان عبد الوهاب — يجيد معرفة رغبات الجماهير ويجيد التعامل معها ، ويجيد تلبيتها .

ومن امثلة هذا اللون — من تأليف بريم التونسي أيضا — أغنية « هلت ليالى » ، إذ تبدأ بثلاثة كوبليات في صورة أغنية شعبية ، ذات جمل غنائية متنوعة الإيقاع :

هلت ليلالى حلوة وهنية — ليلالى رايحة وليالى جيه
فيها التجلى — دايـم تـملى — ونورها ساطع — من العلالى
هلت ليلالى

ثم تنتقل الى الموال فى بيتين تتضمن الشطرات الثلاث الاخيرة فيها فى
جملة غنائية واحدة مما يخفف قبضة الوزن العام ويسمح لفريد أن يرتجل
فى اللحن ويتفرع فى المقام ما شاع له اللحظة :
ساعة رضاك يا الهى اسعد الاوقات انا اسالك يا رفيع العرش والدرجات
بجاء نبينا محمد سيد الكونين تنعم على المؤمنين باليمن والبركات
ثم يعود مرة أخرى الى الأغنية الشعبية ليختتم بثلاثة أسطر من المقام
الذى بدأ به مع الفتوى أيضا فى الجبل الغنائية :

فى نور جمالك اللى تجلى — اعيادنا هلت مع الالهة
فرحة ومصرة — الله اكبر — على أمة حرة — الله اكبر
يا رب زحنا — وخذ بايدنا — واحفظ بلاحنا — اليوم ويكرة

فى الموال كان فريد الأطرش بما أوتى من صوت واسمع المسامات
وبتمكنه فى الفن يرتجل ، ويقدم العرض الصوتى الحر فيبدع ويسبح
بالجمهور — كل مرة — فى سموات لم يطرقها من قبل ، ويشقق المقامات
ويفرع عليها ليعود فى النهاية من حيث بدأ ، خاتما بالفتلات « الحراقة »
التي اشتهر بها ، والتي تفقد الجمهور وعيه وتأسكه .

وقد اختفى هذا النوع من التأليف (وهو الخط فى الأغنية الواحدة
بين الموال وغيره) تقريبا — على ما نعلم . ويرجع السبب فى ذلك الى قلة
المقدرة الغنائية وضالة المساحة الصوتية للمطربين عموما فى الوقت
الحاضر ، مع ما يقتضيه غناء الموال من قدرة على الغناء فى طبقات عالية .
وهذا أمر يؤسف له ، لأن الموال جزء من ضمير الأمة الغنائية ، وهجرة
نهائيا — بدلا من تطويره ، واحلال اشكال ليس لها مثل أصالته محله —
تد يحدث عنه على المدى البعيد ، فى ميدان التذوق العام للفنانه ، مثل
ما حدث فى ميدان التذوق العام للشعر .

ولكن الرغبة فى التغيير ، ومنع الرتابة فى النص أو فى اللحن (وهما
متشابكان عضويا) قد يعرضان الفنان للنقد . فقد وصف عبد الوهاب
شيخ الفنانين فى العصر الحديث بلا منازع — الفنان فريد الأطرش بأنه
« كان يصيه المثل قبل أن ينتهى من اللحن الواحد ، أو الأغنية الواحدة »
ثم يضيف « أنتى فكرت من قبل أغنية « أنا واللى باحبه » كنموذج للتفكير
الموسيقى الهندسى والتابع والعللى المستوى . ولكن ، قبل أن تصل
الأغنية الى منتصفها كنا نفاجأ بفريد وقد نقلنا موسيقيا الى شيء آخر

تلمبا في مقطع « انت روى ... وانت قلبى ... الخ » . ان تلك النقطة تتميز طبعا بالسهولة والشعبية والإيقاع الراقص ... كل هذا جميل ... ولكنها تمثل جوا آخر مظهرا تلمبا عن الجو الذى بدأ منه نحن « أنا واللى باحب » . ولكن ... هكذا كان فريد الأطرش ! لقد أحب الجمهور دائما ، وعمل ألف حساب دائما ، ونجح في التعامل معه دائما » .

ومع ذلك يبقى السؤال الخالد : أيهما له الأسبقية ؟ « الأصول الفنية » أم « احساس الجماهير » ؟ نحن لا ندعى أن الحكم في هذه القضية لنا ، خاصة في مواجهة رأى الفنان الكبير . ولكننا فقط نود أن نذكر أن ما يسمى « بالأصول الفنية » ليس ألا مجرد تراكمات من الخبرات التى تركها الأفراد خلفهم . وحركات النهضة — في كل الميادين بما في ذلك ميدان الفن — بدأ معظمها على أيدي الخارجين على «الأصول» المعروفة في زمانهم . والأيام وحدها هى التى تثبت أى التجديدات تستحق البقاء .

٣ — مساهمة الكلمة في خلق الجو المطلوب للأغنية :

من الضروري أن نشير أولا الى أن ما يسمى « بالجو المطلوب للأغنية » هو معنى مركب وشديد التعقيد . وإذا كان من الضروري أحيانا — لسهولة التصنيف — أن نصنف أغنية ما بأنها « وطنية » أو « عاطفية » أو « دينية » ... الخ فإن من الواجب أن لا نعتقد — ولو للحظة واحدة — أن هذه العناوين تعبر عن الواقع تعبيرا حقيقيا . ذلك أنه لا يوجد ما يسمى بالعاطفة المفردة . فالذى نسميه « بالوطنية » مثلا يمكن أن يكون مركبا من الحب والاعتزاز والشعور بالقهر والرغبة في الانتقام وأشياء كثيرة تختلف حسب الوطن ، والفترة التاريخية التى يمر بها ، والشخص ، والعمر ، والتعليم ، والطبقة الاجتماعية ... وغيرها . والذى يكتب « أغنية وطنية » قد يحاول أن يعيش بنا في أى من هذه الأجواء أو في عدد منها في الوقت ذاته . وكما أشرنا في المقال السابق فإن أغنية فيروز « القدس زهرة المدائن » تجيش بعواطف متراكبة : الصدمة ، اليأس ، الغضب ، الضراعة ، القهر ، الذكرى ، الابتهاال ، الحزن ، الاستمرار في الكفاح وغيرها .

مساهمة الكلمة في الجو المطلوب للأغنية هو دورها الأساسى نسبيا — وإن كان خلق هذا الجو قطعا لا يختص بها وحدها . فالمعروف أن لكل من المقامات الموسيقية جوه الخاص (يقال مثلا أن مقام السیکا مناسب للجو الدينى) والملمحن يختارون للكلمات المقام المناسب لموضوعها — ولكن بالطبع حسب احساسهم هم وفهمهم الخاص للموضوع . ولذلك فنحن حقيقه في حاجة الى عمل أحصاء على الأغاني التى لحننا نعلنا ، وكذلك عمل استبيان لأراء الملمحن للوصول الى اكتشاف نوعية

العلاقة — أو العلاقات — النفسية الموجودة في مجتمعنا بين المقامات الموسيقية والموضوعات المختلفة ، وعدم الاكتفاء بمجرد الاعتقادات أو التقاليد التي يظن أنها شائعة .

ومع أن المفروض أن الكلمات حقيقة هي التي تقرر نوعية الجو المناسب الذي سيكون للأغنية ، وتقتصر الاتجاه الذي يأخذه اللحن والصوت — فإن هناك صعوبات — ناشئة من طبيعة التنغين — تجابه الكلمات وتخلق لها ما يمكن أن يسمى « حاجز الصوت » يتعين عليها أن تتغلب عليه في رحلتها ابتداء من الورق (حيث تكون مجرد نص) وانتهاء بالهدف الذي تسعى إليه وهو التأثير على الجماهير :

أهم هذه الصعوبات أن الأغنية تتوجه إلى طبقات الشعب جميعا ، أي إلى جمهور يمثل الأميون وأشباههم فيه أكثر من ٧٠٪ وحتى نسبة الـ ٣٠٪ الباقية يتمتع أغلبها بحظ قليل من الثقافة والمعرفة والقدرة على تذوق الكلية المعقدة . فإذا أضفنا إلى ذلك أن الجمهور يلقى الأغنية سماعا ولا تسمح له الفرصة لقراءة الكلمات واستيعابها وتدبر معانيها ، وإن النطق يتم بسرعة كبيرة نسبيا ، كما أن معظم المطربين الآن — بكل أسف — ممن لا يصنعون النطق ، ومن ضعيفي المخارج بالأصوات اللغوية ، ومن ماضى الكلمات (كان لحفظ أم كلثوم للقرآن في مطلع حياتها أفضل الأثر في صفاء مخارجها وقدرتها الرائعة على إيصال الكلمة — وخاصة الكلمة القصوى الصعبة — إلى وعي نسبة كبيرة من الأييين) أن جانباً من الكلمات يفرق وسط الآلات الموسيقية ، وأن كثيراً من أجهزة الاستقبال (الراديو أو المسجل أو التلفزيون) ليس في حالة ممتازة كما ينبغي للمحافظة على نقاوة الصوت ، وأن الجمهور كثيراً ما يسمع الأغنية دون انصات حقيقي (البعض يكلم أو يؤدي أعماله اليومية) . إذا أضفنا كل هذه المعوقات التي نعاين منها جميعا ونعرفها جيدا لأدركنا السبب في عدم قدرتنا على التقاط جميع كلمات أغانينا المفضلة ، ولتحدثنا مدى عظم المعجزة التي تتحقق في كل مرة يسمع فيها الجمهور أغنية ويدرك ما تريد أن تقول .

تجابه الكلمة في الأغنية صعوبات لا تجابهها الكلمة في الشعر . ذلك أن عليها أن تستجيب لمطالبين من شأنهما أن يكونا متناقضين : الأول أن تكون واضحة سهلة شائعة في الاستعمار بعيدة عن العمق في المعنى ما أمكن حتى تصل بكل إحياءاتها وظلالها وكل ما لها في الجو اللغوي الذي يخلقها لها المؤلف على الورق — تصل إلى جمهور غالبية من قلوب الحظ من الثقافة ويستمتع إلى الأغنية في ظروف أقل من المطلوب . الثاني أن تكون كما تقول الفنانة شادية — « جديدة جيدة غير مستهلكة تعبر عن مشاعر المطرب

ومشاعر الفنان « ... كلمة فيها الجدة والابتكار في العبارة لا لكى تحوز رضا المطرب والمحسن فقط بل أهم من ذلك لتجذب انتباه الجمهور وتبعث المتعة في نفسه وتحقق تجاوبه في الوقت ذاته .

وليس من المفيد أن نلجأ الى ميدان الشعر للاستفادة به في حل هذه المعضلة . ذلك أن الخصائص الفنية للأغنية تتبع من طبيعتها باعتبارها جنسا أدبيا سماعيا وجهايريا بينما تتبع الخصائص الفنية للشعر باعتباره في الوقت الحاضر (بما في ذلك الشعر العلمي والزجل العلمي) جنسا أدبيا كتابيا والخاصة . أي أننا نرى الأغنية — من وجهة نظر المتلقى — جنسا يقوم على الانطباع بينما يقوم الشعر على التماثل (إذا صح لنا أن نصل بالأمر الى هذا التبسيط المخل) .

لقد الحنا على فكرة التناقض هذه لأننا نرى فيها أساس الإبداع في الأغنية . وكل الأغاني التي نجحت قابلت هذه المشكلة وجها لوجه وتماثلت معها بطريقتها الخاصة . ومع ذلك فاستعراض الأغاني المعنبة الناجحة والمحبوبة من الجماهير يكشف عن أن كل هذه الطرق التي حل بها الملهمون من عباقرة التأليف الفني هذه المعضلة ترجع موهبا الى فكرة

أساسية واحدة هي : استخدام لفظة الحديث العانية والتعبيرات الشعبية الشائعة كالأمثال والكليشيهات وكذلك استخدام مجموعات الكلمات التي بينها وبين بعضها ألفة في الاستعمال العام بحيث لو تكررت الكلمة الأولى منها استدعت الى ذاكرة السامع قرينتها (مثل العيش و ... — الشأى و ... — المنديل أبو ... الخ ، فهذه التعبيرات تستدعي كلمات الملح والسكر وأوية على التوالي) . فاستخدام هذا النوع من اللفظة يحقق المطلب الأول وهو الوضوح والسهولة وشيوع الاستعمال . ثم أنهم يدخلون على هذه التعبيرات تغييرات إما بالحذف أو بالإضافة أو باعادة التنظيم أو وضعها في سياق جديد ، وبذلك يحققون المطلب الثاني وهو الجدة والابتكار في العبارة .

سيد هذا النوع من التكنيك هو في رأيي الخاص بيرم التونسي . ويأتى بعده كثيرون ممن اقتترنت نهضة الأغنية المعاصرة بأسمائهم : مرسى جميل عزيز وسامون الشناوى وحسين السيد وأحمد رامى وعبد الوهاب محمد وإسماعيل الحبروك وأبو السعود الإبياري وطاهر أبو فاشا وعبد الرحمن الأبنودى وصلاح جاهين ، وغيرهم وغيرهم . الأمثلة الآتية تتحدث عن نفسها ولا تحتاج الى شرح :

فمن التعبيرات الشائعة التي تستخدم في سياق جديد يفاجئ السامع ويدهشه ويمتعه في نفس الوقت :

وبدال ما قول حرمت خلاص أقول يا ربى زدنى كمان
أسقيه ينوبنا ثواب واللا أرد الباب
ومن استخدام التعبير الشائع مع لغة الحديث اليومية :
تعتب علينا ليه ؟ أنا ف ايديه ايه ؟
الهى يحرسك م العين وتكبر لى يا محمد

ومن استخدام الأمثال :

صبح الصبح قوم يا عطية دا الرزق يحب الخفيسة
ومن استخدام لغة الحديث اليومية :
وعشان أنول كل الرضا يوماتى أروح له مرتين
طوف بجنة ربنا فى بلادنا واتخرج وشوف
خاف الله ريحنى ما تتعبنيش خاف الله ارحنى ما تظلمنيش
وآلاف الأمثلة غيرها .

ان استخدام الكلمات الشائعة — كما يقول مصطفى ناصف نقلا
من البيوت — يحرز للشاعر أجمل الإلتصارات .

بعض المؤلفين يحل هذه المعضلة لا من طريق استخدام التعبيرات
الشائعة ، بل من طريق الإيهام باستخدام تعبيرات شائعة بينما هم فى
النواقع يستخدمون تعبيرا جديدا وأن كان موازيا لتعبير شائع . كما نرى
فى مطلع أغنية صباح لفاروق شوشة : « والله واتجمعنا تانى يا قمر » .
فهذه العبارة تتسرب الى ذاكرتنا وتدغدغ أحاسيسنا ربما من طريق التعبير
المعروف « والله وقعت يا بطل » بكل ما يحيط به من ظلال .

ان استخدام التعبيرات الشائعة ولغة الحديث اذا تم ببراعة ،
كما فى الأمثلة السابقة ، فانه — الى جانب بقاء اللغة قريبة التناول —
يصل بالأغنية سريعا الى الأجواء التى يهدف اليها المؤلف ومن أقرب سبيل .
فالكليشيه وغيره من العبارات الشائعة فى الاستعمال العام ، عادة
ما تتجمع حولها طائفة معينة من العواطف والأحاسيس التى لا يزيدها
الاستعمال الاتكيدا ورسوخا . فاذا استخدم المؤلف الكليشيه فى الأغنية
فى سياقى مفاجيء مثل :

ماشى كلامك على عيني وعلى راسى

ياريت انا اقدر اختار ولا كنت اعيش بين جنة ونار

خليكوا شاهدين على حبلينا خليكوا شاهدين

او اذا سار المؤلف بالسامع فى عبارات عادية من الحديث أو
الأوصاف المعتادة ثم فجاءه بواحد من التعبيرات أو الكليشيات الشائعة
مثل :

يا أسمر يا جميل — يا أبو الخلاخيل — ياللى المنخيل راح ياكل من
حاجبك حته .

او يمثل سائر مثل :

على ايه تجرى كهاية علينا **العمر بيجرى من حوالينا**
او. اذا اعطاه تعبيراً شائعاً ولكن بعد أن غير سياقه مثل :

يا مصر يا شهد الأمانى **الحب فيكى ليه طعم تانى**
اذا فعل المؤلف واحداً أو أكثر من مثل هذه الأشياء فان تأثير
الكليشيه يكون بمثابة كبسولة **التفجير العاطفى** اذا جاز لنا أن نستخدم
هذا التعبير العرامى .

كلمة « مناهدة » على الرغم من شيوعها فى الاستعمال العام فى
مستوى معين من لغة الحديث ، إلا أن استعمالها فى مقام العشق يعطيها
شحنة عاطفية هائلة تكفى لاستحضار مواقف وصور ذات خيالات معينة .
فاذا أضيف اليها بمناجاة تركيبية « ياخى دهمده » لم يبق لدى السامع
أى تحر من المقاومة :

على خده يا ناس بيت وردة

تاهدين حراس بمناهدة

ومنين يتباس ياخى دهمده

على أن استخدام الكليشيه أو التعبير الشائع المذهب وان كان له
تدرج الارتفاع بالسامع الى الأجواء المطلوبة من اقرب مسيل إلا أنه
لا يستطيع وحده أن يبقيه هناك طويلاً . ولذلك يلجأ المؤلف الى محاوره
السامع بل ومخاطبته واستبقاء انتباهه بطرق كثيرة من أهمها استخدام
الرمز بدرجات مختلفة من القرب والبعد فى الغموض :

أغنية « سمعت وردة » (كلمات مرسى جميل عزيز والحنان محمود
الشريف وغناء أحلام) تبدأ بداية بريئة يحسبها معها السامع حقيقة من
أغاني الزهور :

سمعت وردة بتقول لوردة الدنيا حلوة قوى النهاردة

ولكن صوت أحلام الدفء يبدأ فى ايتناظ الشكوك — على الاقل فى
نفس بعض السامعين — عندما تحكى « الوردة » عن « الفجر » الذى تفتح له
قلبها واتسعت عينها لندائه :

الفجر لما نده عليا — فتحت قلبي — وملت عينيه

وتقوى الشكوك عند السامعين ويتركون أن الأغنية ليست كما تبدو
لاول وهلة ، وان كانوا يتخيلون انهم « يكتشفون » حقيقة الان مر بمهارتهم
الخاصة ، بينما تبرات الأثنى فى حواشى صوت أحلام تستحثهم على
الطريق ولا تدع لهم فرصة الخطأ :

م النور عرفته — أول ما شفته — في كل لحظة — يقرب شوية
وينكسر خاتم السر :

وباس خدودي — وهز عودى — فى نسمة رايحة — ونسمة جاية —
ولقيتني وردة — وبالجبال ده

ويدرك السامعون او معظمهم على الاقل انهم كانوا فى الواقع ضحية
« خداع لذيذ » ، وانهم كانوا حقيقة لا يستمعون الى حوار « وردة » مع
الآخرى ، بل كانوا يشهدون « معجزة النضج » فى احدى فترات العبر .
ولا يفلح ختام الكويليه بشئ شبيه بالمطلع : « والدنيا حلوة قوى
النهاردة » فى استمرار « الخدعة » ، بل بالعكس يذكر السامع بحلاوة
الصورة الخارجية للرمز وجمال التوازئ بينها وبين الصورة الداخلية ،
كما يكشف لهم الطريق الذى سار فيه الرمز من البداية .

وعند هذه المرحلة يستطيع السامع ان يجلس الى الوراء ويسترخى
مستمتعا بتطوير الرمز وصياغته فى صورة جسيده ، ومستدفئا بصوت
احلام بينها يعطيه تغيير اللحن متعة اضافية ويبعد عنه كل امكانية للبلل :

لحت نسمة مروحة بتقول لعين نائمة الضحى
يا روى لو فات الندى ولقيكى صاحبة مفتحة

ثم يتغير لاوزن واللحن أيضا هنا بينما يصل السامع الى حل الرمز
بدون انمال للفكر هذه المرة بل بادرار لا حدود له :

تعدت متروقة لما الندى يجينى وكنت متشوقة لكاهه يروينى
ولما فات الندى وشم انفاسى ميل على خدى دا بكاس ملا كاسى
ولقيتنى وردة وبالجبال ده والدنيا حلوة قوى النهاردة

اغنية « يا حمام البر » (أيضا من تلحين محمود الشريف وفناء احلام
ولكن من كلمات صلاح جاهين) تستخدم الرمز أيضا ولكن بعمق أكثر .
فقد كتب صلاح جاهين هذه الأغنية مع فرحة تحقق الأمنية الكبرى التى
جاءت لتحقيقها أجيال ما قبل الثورة فى مصر : جلاء الانجليز عام ١٩٥٦
بعد احتلال دام ٧٤ عاما . ومن بين الصور التى كان يمكن أن تأخذها
الفرحة اختار صلاح جاهين وتر الحزن فتذكر الشهداء والمكوتين
والمتهورين على أنفسهم ، هؤلاء الذين رزحوا تحت ثقل الكابوس طويلا ثم
لم يعيشوا ليشهدوا معجزة زواله . ولكنه يعبر عن هذه الفكرة فى تركيبة
من الرمز يمكن أن نصفها بأنها متعددة الدرجات ، وكلها تدور حول استخدام
الأحاسيس التى يثيرها استخدام « الحمام » فى مستويات اجتماعية
وحضارية مختلفة وتقوم على درجات شيع « الاستدعاء اللغوى » لهذه
اللفظة فى التراكيب : حمام البر — يا حمام اترد جناحك — وحمامنا فى
العلالى .

في الدرجة الأولى « حمام البر » الذي يرمز للشوق « للمحبوب البعيد الذي لا أمل في لقائه » في تقاليد الأغنية المصرية . تبدأ الأغنية بخمس جمل غنائية متوازية النغمة سريسة الإيقاع تشترك الأربع الأولى منها في روى واحد ويؤدى اختلاف الجملة الخامسة في الروى دور القفلة ، ولكنها قفلة ممدودة تناسب نغمة الحزن السائدة . الجملة الأولى في الأغنية تعبير شائع مثير للانتباه يلخص الدرجة الأولى للرمز فيخيل للسامع أنها أغنية شوق إلى الحبيب الغائب . ويقوى هذا الاحساس عنده صوت أحلام وما يشوبه من نغمة حزن قديم لا تخطئه الأذن :

يا حمام البر سقف — طير وهف — حوم ورغرف — على كتف
الحر وقف — والقط القفلة

يتقدم الرمز في الجزء التالي من الأغنية إلى درجته الثانية : البشرى بعودة أسباب السلامة والأمن للشعب الذي كان مقهورا مغلوبا على أمره وليس له الحرية على أرض وطنه . ولكن البشرى تذهب أولا إلى رمز المعاناة في مصر : الحمام (دى بلادنا خد براك) الذي تعلم بالتجربة المريرة في فنشواى أن الصقر الكريه قد ملك عليه الجو فحرمه من حريته فوق أرضه فطوى جناحيه وأصبح يفكر ألف مرة قبل أن يضرب بجناحه في سموات بلاده كما شاء الله له أن يفعل . ومع بدء المرحلة الثانية في الأغنية يتغير الإيقاع ويتغير نسق الجمل الغنائية وأطوالها ، ويتغير حرف الروى (مما يسمح بتغيير في اللحن وأبائه حيا) وأن كان نظام الروى يبقى كما كان للربط بين عناصر الأغنية :

سلامات يسعد صباحك دى بلادنا خد براك
يا حمام امرد جناحك تسلم أن شاء الله

ثم تصل الأغنية إلى قلب الرمز : الرغاق من الشهداء الذي لا يسمعون صيحة البشرى ولا يهرعون ليملاوا صدورهم من نسيم الوطن الذي طهرته دماؤهم الغالية من أنفاس المستعمر :

يا رفاقى الجو خالى وحمانا في العلالى
ياها كان الدم غالى والطبيب الله

تعمد الرمز وعمقه النسبى في هذه الأغنية التي تعد في رأى من أفضل ما كتب صلاح جاهين — ومن أفضل أغاني عصر نهضة الأغنية المعاصرة — لا يحرم الأغنية من الروعة في جميع مستوياتها . ومع ذلك فمن حقنا أن نتساءل عن نسبة المستمعين الذين سيخلقون مع صلاح جاهين في الأجواء التي أرادها للأغنية ؟ ولكن هل لذلك أهمية هنا ؟ إن اختيار نغمة الحزن للحن كله — وهى القاسم المشترك بين كل درجات الرمز ابتداء من الحبيب المفقود إلى الشهيد الذى ضحى بدمه الثكى (بل هى في قلب كل العواطف

التي تجيش بها النفس المصرية) — هذه الأغنية هي التي ربطت طبقات الأغنية وضممتها معا برباط وثيق . ويبعدو أن الملحن قد قرر أن جههور المستمعين — وهم الأولى بالرعاية — لن يصلوا الى قرار الرمز ، وأنهم سيحلّقون في مستوى « فراق الحبيب » ، ولعل اختيار صوت أحلام بما له من ارتباطات معينة في المجتمع يتمشى مع هذا الرأي .

لقد استطاع ثلاثي أغنية « يا حمام البر » على الرغم من المخاض الفكري التاريخي الذي بنيت عليه — أن يحقق لها قيمة فنية رائعة وأن يصل بها الى مستوى عال من « التفنى » على كل درجة من درجات الرمز . فكلبات الأغنية مبنية على جمل غنائية متوازنة في الإيقاع والروي ، وعلى استخدامات ناجحة للتعبيرات الشائعة وترتيب لدرجة شبيوعها في المجتمع ، كما أنها تقسّم مكانا لكل من الصوت واللحن لكي يؤدي كل منهما دورا أساسيا في خلق الجو المطلوب . وكانت النتيجة المدهشة أغنية تستطيع كل طبقة من طبقات المستمعين أن تتجاوب معها ربما بذات القدر .

ان كثيرا من الاغاني يحاول ان يقدم ما يسميه المؤلفون « بالفكرة الجديدة » أو « غير المطروقة » . ومهما كان المقصود بذلك فان هذه مسألة ينبغي أن تؤخذ بحذر شديد والا انقلب الأمر أحيانا الى نوع من المعادلات الرياضية كما نرى في أغنية عابدة الشاعر من الحان جمال سلامة وكلمات صلاح جاهين (أيضا) :

الورد الللى حوالينا والشمع الللى فى ايدينا
معناه اننا يا حبيبى هنميش فى تبات وتبات

(ورد + شمع = زواج) . معادلة أفلقت التعبير الشعبى « هنميش فى تبات وتبات » وأضاعت فرصته . (ولكن من يلوم الفنان اذا كانت زفة العروس لا تساوى عنده طرد الانجليز من مصر ؟) .

أو ينقلب أحيانا الى نوع من « الشطارة » الزائدة عن الحد ، أو حتى « الفوازير الفاترة » مثل أغنية عبد اللطيف التلّبانى من كلمات محمد اسماعيل والحن مرسى الحريرى :

هدية حماتى — فداها حياتى — وترخص فداها
هنايا وروحي — ويلسم جروحي — وحطم رضاها
هدية حماتى — شريكة حياتى



لقد برهنت لنا الدراسة التي قمنا بها لدور الكلمة في الأغنية ،
والنتائج التي توصلنا إليها على أننا لا نستطيع أن نتناول مسألة معقدة
كهذه في مقال واحد محدود المساحة بالضرورة . ولذلك سنتوقف هنا
بعد أن نؤكد على مسألتين هاتين :

الأولى :

أن الدور الذي تسهم به الكلمة في خلق الكل وهو الأغنية مبالغ فيه
على حساب اللحن والصوت ، والألفب نغمر تأثير كثير من الأغاني فينا
في الوقت الذي قد لا يزيد فيه فهمنا لكلماتها في بعض الأحيان عن الثلث ؟

لقد استمعت حديثا إلى أغنية للمطربة الكويتية عليّة حسني ذات
لحن بسيط جدا عبارة عن مارش جنائزي على نقات الدفوف وحدها
وصفقات بالكف بعد كل كويليه (توحى بالطم على الأصداغ) ولم أتمكن من
التقاط شيء من كلماتها سوى ما ظننت أنه :

آه يا روح الروح مين يسلى الروح

وأشهد أنني في حياتي لم أثار بأغنية على الإطلاق كما تأثرت بهذه

الأغنية .

الثانية :

أن الطرق التي تسهم بها الكلمة في الأغنية مع ذلك كثيرة ومتنوعة ،
ولكن استعراض أحب الأغاني إلى نفوس الجماهير يظهر أن أعظم هذه
الطرق تأثيرا في النفوس يقوم على أنواع من استخدام التعبير الشائع في
سياق غير شائع .

د. السعيد محمد بسدوي

* الحلقة القادمة : الانفصال بين أغنية الإذاعة وأغنية الكاسيت .

محمود دياب.. قراءة في بعض أعماله قبل الموت

فريدة النقاش

.. « فانت تطلق حرية التعبير ، ثم تغلق وسائل النشر والاعلام في وجه كل كلمة ليست تردادا للكلمات التي يؤمن بها المسؤولون عن الثقافة والاعلام فتكون النتيجة انك تعيش في النغم الواحد الذي يفرغ لكثرة ترديده من محتواه ، ويسلم الحياة الثقافية الى حالة من الرنابة .. والملل .. »

وجدت هذه القصاصة مكتوبا عليها تلك الكلمات واضحة كل الوضوح من بين مئات الاوراق المبعثرة في مكتب للكاتب الراحل محمود دياب .. وكان قد كتبها بضع مرات بطريقة مشوشة ثم أعاد كتابتها على ما يبدو بصورة مقروءة وقالت لي هالة محمود دياب انه كان اثر محادثات تلفونية عاصفة مع المخرج « حسام الدين مصطفى » يملأ قصاصات كهذه بعد أن يكمل عندنا من الشرائع لهذا المخرج الذي لعب دورا بالغ السلبية في حياته ابان مرضه حين تناول اعداده لبعض اعمال دستوفسكى في التلفزيون والسينما بطريقة سوقية وأهدر كل المعاني التي كان الكاتب يرمى اليها .

وفي صحبة طويلة مع « دستوفسكى » عاش « محمود دياب » معزولا ووحيدا بطريقة قاسية في سنواته الأخيرة فيما يشبه عزلة المنصومين .. وكان مرضه العضوي — الذي رفض بإرادة حديدية أن يشخصه له أحد — اسلمه في الايام الأخيرة الى نشدان ملح للموت فاضرب بوعى عن الطعام — كما تحكى ابنته .. حتى مات في الثالثة والخمسين من عمره .. وازاء موته حدث بالضغط ما كان قد اسلمه للعزلة : **الاهمال الكامل بل والنسيان ذلك ان ما قاله دياب في مسرحه وحياته كلها لم يكن مرغوبا فيه من قبل اهل الحل والربط في حياتنا الثقافية والعامة التي اسلموها للرتابة والخواء والملل .**

قبل التدهور الشامل الاخير كان محمود دياب قد كتب مبلين مسرحيين من جنسين مختلفين تمام الاختلاف « **تخللها اوبريت دنيا ايباتولا** » — أحدهما مسرحية كوميدية من فصل واحد هي « **أهل الكهف ٧٤** » المنشورة في هذا

العدد — والثانية مأساة هي « أرض لا تثبت الزهور » والتي كان باستطاعتها أن تثير جدلا طويلا على مستويات عديدة في الحياة وفي المسرح لو أنها لقيت تجسيدا لائعا وجمهورا واسعا .. وهي لم تلق لا هذا ولا ذاك ، ذلك أن محمود مظه مثل كل مسرحي عظيم كان يرى في المسرح عملية شاملة لاعادة الخلق الفنية لوجود الجماعة .. لاشواقها ورؤاها الكامنة والغامضة .. لتصورها للمستقبل . اعادة خلق يضع لينتها مؤلف يدرك أن عالمه لا يتكامل ابدا بمجرد القراءة ، وإنما يتكامل ويتكامل على مستويات عديدة حين يلتئم شمل اجتماعي واسع يعيد صنع ما خطه هو على الورق ، واعادة الصنع عملية يتعلم منها المؤلف قبل سواه .. وكما حلم هو بهذا التواصل الفذ مع الناس .. هذا التواصل الذي بذل جهودا مضيئة معاكسة لطوفان التدهور العام لكي يخلقه .. حين أخذ يجبع الاموال من هنا وهناك ، يدبر ويقتصد ويكتب مسلسلات تليفزيونية — لم يكن راضيا عنها تماما — لينى على قطعة أرض يملكها في الاسماعيلية — بسقط رأسه — « مسرح الاصدقاء » كما أطلق عليه وحلم به . كان يدرك منذ حرب ٧٣ بصورة غامضة — ازدادت وضوحا وعمقا فيما بعد — أن الوجود الطفيلي الاسود سوف يحدث آثارا تترية على الثقافة وخيل اليه ان مشروع نجاته هذا ممكن التحقيق .. وحين عجز عن تحقيقه لاسباب كثيرة جدا .. قام بعملية اعادة خلق بل واستشراف فذ للمصر المحتوم لهذا الوجود الطفيلي فقذف اليها في قمة ازمتيه بكرة لخبث مشتعلة تحمل بذور انطفائها فيها .. وتقدم في لفسة تخلق المسرح خلقا مأساة السقوط في جنبات عالم قبيح في « أرض لا تثبت الزهور » .

يقول المؤرخ والعالم المسرحي الفرنسي « جان دوفينيو » ان من سمات الاعمال الكبيرة أن تثير استقطاعات مختلفة فيما بينها ، وأن تستدعى تأويلات لا نهاية لها .. » (١٠) .

وهكذا كان مسرح محمود دياب كله . تلك الفضيلة التي اخذت تجد تكيفا وتركيزا بالفن في قلب ازمتيه وعقب اخفاقه في بناء مسرحه الخاص الذي حضرته لا تحسب عقبات البيروقراطية وإنما أيضا انغماس الجمهور بصورة متزايدة في طاحونة الانفتاح ومتطلباته وخاصة في مخبئته التي كان احساسه بوجود الحدود الاسرائيلية قريبة منها للغاية يولد لديه تداعيات مأساوية ويخلق رؤية غارقة في الكابوسية والتشاؤم .. وكثيرا ما قال لى في

* جان دوفينيو — ترجمة : حافظ الجبالي

نوسولوجية المسرح ص ٢٧ .

محادثات تليفونية منقطعة « ان اليهود يبنون مستوطناتهم في الاسماعيلية فكيف سيكون بوسعى أن اقيم مسرحى .. ؟ كانت المعرفة المسبقة عن طريق الحس واللمس تجعله قادرا على استشراف صورة الدمار الشامل المحدث .. والذى تبدى في بناء عالمه كله بعد هذه المرحلة ضرورة ملحة فضلا عن المساوية الكامنة فيه .

عندما بدأت مباحثات الكيلو ١٠١ سنة ١٩٧٣ وكان منغمسا في كتابة مسرحيته « رسول من قرية تيمرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام » قال « ها قد بدأ البيع وسوف تستلم أمريكا كل شيء عن قريب .. » كان حنسه .. بالرغم من الروح التحريضية التى تشبعت بها تيمرة — ينطلق ويتأسس من الهزلى المفرط الى المساوى الشامل وبين الطرفين نشأت هذه الامكانية الفنية للامساك بجماليات خاصة للدمار بحث اوضح ما يكون في « ارض لا تثبت الزهور » كما سيتضح فيما بعد .

فهل كشف له المرض ياترى عن خبايا ما يحمله الضمير الجعبي من انشواق وما يختزنه من أساطير وحواديت مطبورة حول العلاقة القديسة بين اطراف الصراع الآتى — العرب والاسرائيليين .. فمن قتل من في الحواديت الدينية .. ومن اعتدى على تراث الآخر .. ومن تلقى الرسالة .. ومن ومن .. لكنه قبل ذلك كله كان ينطلق واتعبا من نقطة صغيرة جدا وملهوسة للغاية هى ثغرة الدفروسار ثم مباحثات الكيلو ١٠١ واخذ يستشرف عبرها صورة الدمار الشامل ..

سوف يكون بوسعنا — لو احسننا اكتشاف هذه العلاقة المعقدة بين الواقع كما رآه وكما أعاد تركيبه في حالة صدام — أن نجيب على سؤال جوهرى بالنسبة لعالمه كيف دخل محدود ديباب بطريقته الخاصة ، بجنونه الروحي الى صلب النسيج الحى للتجربة العامة بحركاتها وسماتها الرئيسية وقواها التى تستعصى على التجريد للمقابل المادى وفعل ذلك وهو فى قمة أزمته ؟ واستطاع — وهو فى قلب الازمة — أن يستبعد التجار والسماسة والمرتشين الذين امتلأت بهم « بساب الفتوح » .. ليخلص بصورة عبقرية جوهر اللعبة العامة التى أدارت بها الطبقة الحاكمة دولاب حركتها كله فى اتجاه أمريكا واسرائيل اى : التضليل .. فيقدم لنا فنانا وجاسوسا حرفته القماش والاصباغ وتضليل الملوك والملكات . وكان هو نفسه موغلا فى الحظ بطريقة عضوية بحتة .. كان موغلا فى الانفصال .. وهناك من هذا الانفصال أدرك عملية التزوير الشاملة .. هنا وهناك .. هناك حلم قومى كاذب ..

وهنا سلام كاذب .. هناك صورة محكمة للطم .. وهنا صورة محكمة للسلام .. وفي الحاليتين كان « بن الحكم » المصور يلعب ذات اللعبة ..

أدرك أيضا مسألة الاستعصاء الكلى للسلام ، واستحالة استقراره ، وبوسعنا أن نقول بثقة أنه استشرى في آخر عام ٧٩ وبصورة ثاقبة ما حدث بعد ذلك في لبنان .. كانت صورة الارتطام التي خلقتها حالته الروحية تجد تداعياتها المتسقة للغاية في هذا العالم الوحشي القبيح القائم على استقرار مصطنع وعلى اللعب في الأساس ..

لم يكن في « أرض لا تثبت الزهور » يقوم نحسب بخلق واقع آخر .. وهبنا بديلا من قبح وفوضى الواقع الفعلي .

طالما وقف ديساب على شرفته وبصق على الشارع وهو يسأل الناس الستم جبنا .. كيف تتحملون كل هذا ؟

ملأته الرؤى والتبرقات .. واستحضر الاشواق المتناثرة وأطراف الفوضى العميقة .. ليكون النمار الذاتي الذي الحقه بنفسه موازيا تماما لانتحار « الزباء » التي كان يوسعه وببساطة أن يخط لها مصيرا آخر .

وسوف يكون مفيدا أن نسمي في مناقشتنا لهذه المسألة للجأبة على سؤال مركزي .. مركزي لا دراميا نحسب وإنما قوميا ووطنيا .. بل وإنسانيًا كذلك ..

هذا السؤال هو : هل كان اختياره لمصير « الزباء » مجرد التزام حرفي بوقائع الاسطورة العربية كما تناقلها الرواة ؟ ان اجابتنا سوف تقول الكثير لو تأملنا هذه المتطفلات من مذكراته المشوشة — وقد هجرت حتى الآن عن استخلاص اشياء محددة ومتكاملة منها ولا بد من إخضاعها لعمل علمي دعوب ومتصل حتى نتمكن رموزها ونقرأها قراءة صحيحة .

يكتب ديساب :

« ان الله يكره بائعي أوطانهم لانهم يبيعون الله .. »

ثم يتبعها في الصفحة ذاتها .. « ان تكون قادرين على تغيير وجه الحياة من حولنا الا اذا بدانا بتغيير انفسنا .. انى أكره الانسان الذي يقول نعم وهو بقلبه يقول لا .. »

ثم يخط في الورقة ذاتها « تساؤلات لا تكاد تظهر حتى تموت .. »

كان أيضا يدرك في قمة أزمته تلك الحاجة الملحة الى التغيير .. الحاجة الى الفعالية فهو واحد من مسرحيين قليل عرفت بصورة حاسمة كيف ان المجتمع يضع فيها يمثل المتدوين عنه على خشبة المسرح - صورته للمستقبل .. يضع أشواقه ، يضع بعض قدرات المارد الذي يخترنه في داخله ويسمى للخروج لأجراء التغيير ، وحين يخيّل المؤلف انه قد أمسك بخيط ما للتطبيق بين المجتمع الذي ينقده او يعيشه وبين مسرحه ، وحين يظن انه قد أمسك بكل أطراف هذه اللعبة فاتها سرعان ما تتجاوز في دوامة الحياة الفنية التي تتخلق على المسرح .. ولعل نموذج « جالاتيا » يمثل المرأة التي سعى الفنان اليوناني الى اتسنته وانطاقه يكون نموذجا دالا للغاية هنا .. نهى تخرج الى الحياة حب وتحلم وتعيش حياتها الخاصة وتكشف للفنان عن أشواق ورؤى لم يكن قد كشف عنها لنفسه من قبل .. وهذا هو ما يحدث لدى محمود دياب .. حين تتكشف التماثيل عن باشوات وكبار ملاك في « اهل الكهف » وحين يمتزج الواقع بالأسطورة وحواديت الرواه بالحياة المعاشة في « ارض لا تثبت الزهور » حيث تتجلى القصرة على النبوءة .. ويصبح الوجود الصهيوني القبيح حالا ومهيما . تنتهي اهل الكهف بان تضعنا على حافة الصدام من جديد .. الصدام الذي لم تكن نعرف شيئا عن تصاعده ومصره في تمبرة : ولكننا عرفنا بشكل جيد أطرافه .. الفلاحون الذين قدموا ابنهم شهيدا في الحرب في الوقت الذي تسلط فيه الممالك الكبر بعقد مزور لكي يستولى على أرضه فحولوا قؤوسهم للدفاع عنها .. كان الصدام في تمبره يفتح أمانا جديدة تمثلها ودعا اليها في « باب الفتوح » حتى ليبدو خروج التماثيل الى الحياة خروجا مقرونا بالموت .. الموت الفعلي الذي كانت قد يلفته التماثيل بجمودها ، والموت المحقق الذي يدعو اليه الشاب الجاد الذي أخذ يقود الناس لحصار التماثيل واعانتها الى مكاتها وهو يشرح لهم ما تمثله من تهديد للحياة . حين طلبت الى الصديق محمود دياب باسم مكتب الكتاب والفنانين في حزب التجمع ان يوافق على انتاج مسرحية « اهل الكهف » .. قال لى الا ترين أنها تنتمى الى تاريخ الادب .. أفضل ان اكتب لكم شيئا جديدا .. وكان قد كتب اهل الكهف بتكليف من جمعية مسرحية صغيرة شاركت معه ومع عدد من المسرحيين في تأسيسها هي « المركز المصرى للدراسات والتجارب المسرحية » . واصدرت لجهزة الامن قرارا بطها بعد أحداث يناير ١٩٧٧ .. وكان حلها هذا من بين الاسباب التي ألمته لما عظيمها .

كان يعنى بتاريخ الادب أن ما تنبأ به في « اهل الكهف » على المستوى الواقعى أصبح حقيقة سافرة .. وأن عنصر الكوميديا في عمله القصر هذا سوف يصبح باليا .. ويفقد مع شروط الواقع الجديد قدرته ، خاصة بعد أن استولت الثورة المضادة على مواقع قيادية وأخذت تدفع بمصر في اتجاه اسرائيل والامبريالية الامريكية من جهة وفى اتجاه الملكية الخاصة والنشاط الطفولى من جهة أخرى .

وحين سألته الناقد « نيبيل فرج » عن العلاقة بين مسرحيته ومسرحية توفيق الحكيم المسماة « باهل الكهف » أيضا قال « ناقش توفيق الحكيم في مسرحيته قضية فكرية مجردة تتعلق بالزمن والخلود وما تشابه ذلك ، أما مسرحيتي فتناقش قضية أخرى تتعلق في المفهوم النهائي للمسرحية — بإمكانية هدم السد العالي في بلادنا بسبب تغير المهندس المسئول ، أو تغير الأفكار عن المهندس نفسه . ببساطة لا علاقة لمسرحيتي بمسرحية توفيق الحكيم الا فيما يتعلق بالاسم ، ولذلك فقد اُسِّميت مسرحيتي « اهل الكهف ٧٤ » . كان مخمود دياب وهو يصف « اهل الكهف ٧٤ » بأنها تنتمي الى تاريخ الادب سنة ٧٧ يظن ان التوتر الاجتماعي — الاقتصادي — السياسي المتشابك الذي عبرت عنه بطريقة مركزة قد وجد حلا نهائيا في انتصار الثورة المضادة . . ولكن سرعان ما قدم له الحاضر براهين جديدة تؤكد ان الصراع لم يتوقف ، وان التوتر قد ازداد على العكس — حدة وبروزا ، وان « اهل الكهف ٧٤ » سوف تظل عملا مضارعا بقوة ، وقد تنشأ اسئلة مشابهة لسؤاله حول انتهائها للتاريخ فقط حين تنتصر قوى الثورة . . وحينئذ سوف يكون على المخرج الذي يتناولها ان يبحث فيها عن مناطق جديدة تماما لن يكون بوسع أحد الكشف عنها مسبقا . . تماما كما هو حالنا مع النصوص المسرحية التي تنتهي لزمان غير زماننا . . تطور « اهل الكهف ٧٤ » الفكرة — الواقعة التي لاحت لنسا كحالة فردية في « تميره » حين ظهر الحاج « مسوقى » ليقيم ورقته المزورة . . ففى « اهل الكهف ٧٤ » يظهر الكثيرون ففى صلب عالم مخمود دياب ثمة ظهور مفاجئ ، لعبة قاسية تنزل علينا . . من الزبوجة . . الى باب الفتوح الى تميرة الى اهل الكهف . . وهى سمة بارزة في صميم بناء عالمه كله .



نحن في قصر لاحد الباشوات القدامى تحول الى مخزن للتحف والتماثيل يقف عليه حارس يحفظ التعليمات جيدا ، ويشرف على تنفيذ قرار حكومى يقضى باصلاح الكهرباء في كل مخازن التماثيل في المدينة . . وفجأة تدب الحياة في تماثيل مخزنه ويستقيظ الباشوات القدامى يبحثون عن املاتهم واثرواتهم ويجمع الناس فيخرج من بينهم قائد يرشدهم في الوقت الذى يدافع فيه رجل أطلق عليه المؤلف اسم كاف كاف ليساعد التماثيل على اجتياز اللحظة الصعبة في الخروج الى الحياة .

تم حالة الكشف والمواجهة عن قدرة على استشراف التغيرات التي تجرى في الحياة الاجتماعية وتعمل فيها فعلها بل وتجردها وهى تستقطر الكوميديا من المواقف الصغيرة والتفجرات الكبيرة .

نحن كتب فيساب هذه المسرحية القصيرة لم يكن الطوفان الرجعى قد اتضح بسفور ، وكانت سياسة الانفتاح الاقتصادى مازالت تحبو في

حين امتصت حرب أكتوبر شبه الظافرة الكثير من عواجل الحدة والتوتر في المزاج الجماهيري فاستكثت الأشكال الملموسة لعام أو بعض عام بعد الحرب .

ينتقى المؤلف علاقة تقليدية طالما نشأت حولها الكوميديا في عصرها الذهبي هي علاقة الضاحك بالسيد لينتها بدرجة عالية من التركيز عناصر توتر جديدة تكشف وتتنبأ بالصراع الضاري بين الطبقات الذي كان محتما وتتركز حول الجهود المضنية للعالم القديم والتماثيل ، لكي يستعيد القيادة ، ذلك العالم القديم الذي ظن حسان الموظف الطبيب انه قد ولى الى الابد .. ويتضح لنا انها مجرد اغفاء لقوى الاقطاع والراسمالية الى حين .. اغفاء طالقت لكها لم تبلغ حد الموت ، بل ان موتها كان مشكوكا فيه فهي تطارد حسان ككابوس حتى قبل ان تصحو لكن احدهما لا يعرف لغة الآخر فاللغة التي سادت في زمان النوم اختلفت تماما وهكذا يستخرج الكاتب من الصورة الواقعية للغاية التي تخلقت من الموقف الذي لقي بشخصياته فيه قدرات كوميدية عالية .. حيث يخلق الطرغان النقيضان حالة صدام (حتى في الكلمات) . من حس ثاقب بالمفارقة لدى تجاوبها ، ثم اختيار شخصيات من الناس العاديين لتتركز فيهم سمات ومعالج المنسوبة - حتى بخرافاتهم وعاداتهم البالية :

يصرخ حسان :

« ولا ها تصدوا الباب ده الاعلى جتنى .. » فهو يعرف بخبرة الحياة .. بالحنس والعمل الملموس ان هؤلاء الذين استيقظوا فجأة يشرون بالخراب اى بالكارثة الاجتماعية المحقة وهي التي كانت مازالت تعتمل بشكل غامض في ضمير المجتمع .. حيث يستيقظ من السبات الطويل خصم التقدم الانساني، خصم النهوض البشرى، خصم المساواة والملكية العامة ليظهر السلاح في وجهها جميعا . ويبدأ الاقتال .. ان هذا الخصم الذي يمسح عن جسده وعينه آثار نعاس عشرين عاما يجد نفسه في مواجهة واقع جديد .. حيث الخادم - الذي كان تابعا في الماضي - خصم ونسب في الحاضر ..

اراد المؤلف ان يقيم كرنفالا نسخر فيه معا مما اوشك ان يحل بنا .. مما كان قابلا للسخرية حيث يبرز اماننا في حالة فعل احمق .. نصحك منه او نزيحه جانبا في مشهد كوميدى من نوع خاص حيث الطبقة التي تسترد السيادة مازالت مغمضة العينين تهرش راسها وتنفخ النراب .. وهي تنسلى وتطلق لنزاعاتها الصغرى الفنان .. ذلك ان زمان اخفاقتها التهاى لم يكن قد حل .. ولم يكن احكام الدائرة عليها في ذلك الحين واردا :

وحين تستفيق تماما .. حين تتجلى وهي تحمل بسفرة الدمار الذاتى فى داخلها ينتقل بها الكاتب الى أرض المساة .. حيث المصير المحتوم .. والدمار المحتوم حيث الدائرة المغلقة .. والى هناك .. الى تلك الارض التى تشئ بكل شروط المساوى « أرض لا تنبت الزهور » ينتقل « محمود دياب » الى المساة الحافلة بكثافة الشعرى التى أدرك بذكائه الثاقب أنها سوف تظل مقروءة لزمن طويل قبل أن تجد مسرحها وجهورها .. وبفلس المقتدره العاليه على الاستشراف رأى الخراية المقتدره التى ينجرف اليها التيار العاتى للسلطة الملكيه حيث يسعى الدمار بقوة فى الواقع ويزحف بنفس القوة على روحه فيستسلم لحاله عاليه من الحساسيه المقتدره ليستخلص ما فى احشاء هذا الواقع القبيح من قبح .. ويكتب ما يشبه الوصيه .. قبل أن يغيب عنا طويلا فى المرض .. ثم يغيب نهائيا فى الموت .

الانهيار الأخير

« أرض لا تنبت الزهور » واحدة من المسرحيات العربيه القليله الكبيره ، وطالما بحث النقاد ومؤرخوا المسرح عن الملامح الاصليه « لمساة عربيه » ولم يتوصلوا الى الكثير بعد قراءة عبيقة فى طقوس الشيعة فى كربلاء فى ذكرى استشهاد الحسين بن على .. ثم قدم الفريد فرج فى « الزير سالم » اجابه محكمه ، وذلك هى الاجابه الثانيه .. وبينهما تقف ثنائيه عبد الرحمن الشرقاوى «الحسين ثاقرا» ، «الحسين شهيدا» .

ثمة محاولات سرديه كثيره استخدمت ما فى التاريخ من وقائع كبرى واستعادت شخصياته ولكنها فشلت فى ان تثير هذا الصخب فى الحياه الاجتماعيه - الثقافيه او ان تضع فى تاريخ المسرح العربى علامه ما ، وهى مسرحيات كثيره للغاية .. ممله لم تجد اى عقبه فى ظل القهر العام بل شقت طريقها الى المسرح ببسر فائق واستندت الى معرفه بعضهم بأصول الحرفه دون النظرية الشامله او الاستيعاب المكثف لمعنى المساة ودورها والكيثيه التى تصبح عبرها معاصره .

يقول جورج لوكاش :

«وحيث ان الصراع الشخصى الملموس الذى يعالج فى هذا المسرحيات ليس له اى بعد تاريخى واسع ، اى انه لا يقرر على نحو مباشر مصير الامم والطبقات ، لا تغير من هذه الحقيقه باى شكل . والشئ المهم فى هذه المسرحيات هو ان الجوهر الاجتماعى الداخلى للصدام يجعل منه حسدا حاسما ، تاريخيا واجتماعيا ، وان ابطال هذه المسرحيات يملكون بداخلهم ذلك المزيج من العاطفه الفرديه ، والجوهر الاجتماعى الذى يميز الافراد التاريخيين العالميين . ان غياب عنصرى الحياه الغراميين هذين معا هو الذى يجعل معظم المسرحيات البرجوازيه ولسوء الطالع ، معظم

المسرحيات البروليتارية نافذة ومملة ولا تثير الاهتمام بدرجة كبيرة ...» *

نحن بصدد عالم يتطور انهياره الوشيك في شخصية مركزية هي زينب الزياء ملكة تدمر .. فهي تعد لعرسها مع جنمية الابرس ملك الحيرة الذي قتل أباه .. واستدرجته باللاعيب الى قصرها لتقتله . تنتج « الزياء » في الثار لابنها بقتل قاتله وحين تفرغ من مهمة الانتقام تفتح الباب واسما لاعداء تدمر يمثلهم الوزير « قصر بن سعيد » الذي ينتهي به الامر الى فتح ابوابها لجيوش الحيرة وملكها للانتقام من تدمر ومن الزياء ملكها .

عالم تدمر متآكل خاو قبيح وعقيم .. الزياء عجزرة عن الحب .. تشد روحها لاتقان طقوس القتل الدموي لا «الحرب التحريرية» ، والفارق هنا جوهرى وحقى انه الزياء التى تنفرد وحدها بالتقرير لا تستمع الى قائد جيشها لا نصيحة ولا مشورة وتدير عجلة «انتقامها لابنها كاتها لعبة بل انها تفرط في استخدام هذا التعبير .. اللعب واللاعيب . والتآكل قائم في العالمين المتصارعين حتى الموت حيث يستعصى الانسجام .

« ان اتجاه الخلق الخيالى يميل الى الواقع من اجل اكتشاف مناطق جديدة من التجربة .. » * *

تلك المنطقة التى يكتشفها دياب هي افول العالمين وهو يقودنا عبر نرى هذا الافول ودوننا تعرجات الى الخلاصة الاساسيه لمسرحيته التى قام الحدث المركزى فيها على خطيئة اصلية فاستعصى السلام واستعصى التناغم وحلت الخديعة واللاعيب محل التحرير والتحرر .. فعلى الجبهتين المتعاديتين موت وخراب ودمار وعزلة كاملة عن الناس يقول جنمية للزياء وهو ينتظر طقوس قطه :

« أنا واثت نقف على أرض واحدة هي أرض بلا أخلاق .. » * * *

فشعب تدمر بائس ضيقت عليه نزوات الملكة الخناق في سبيل ثمار اببها دون مشورته ، وشعب الحيرة هو جماعة من التجار وعليه التوم الذين يتأهبون حتى يفتحوا تدمر لتجارتهم .. أما هذا القطاع الغالب والبائس من الناس فلا يدخل في حساب احد . نحن لا نجد هنا أو هناك جواهر تهب لمساندة الملكة أو حمايتها من أعدائها وأعداء تدمر .. ان الجواهر التى توافدت مجتمعة الى ابواب القصر لتقديم لمساندة حسان في « اهل الكهف » أو تلك التى حملت في قلبها وعقلها كتاب أسامة بن

* جورج لوكاش ، الرواية التاريخية ص ١٢١ ترجمة الدكتور صالح جواد المظم بغداد ٧٦

* * * دومينيرو — المصدر السابق ص ٦٩

* * * مسرحية أرض لا تثبت الزهور — محمود ديات — مجلة المسرح العدد الثالث

نومبر ٧٩ ، ص ٦٨ .

يعتوب دليلا للثورة في « **سباب الفتوح** » تغيب تهما عن هذا الصراع الملوكي الذي يستمد قنريته من شمولية الصورة المعروضة لمصير الطبقات المنهارة على الجانبين (مصر واسرائيل — الحكام العرب واسرائيل — الحكام العرب والابريالية العالمية .. الخ) انه الغياب المحسوب الذي يفتح الباب للأساوى ويقلقه على الملحمى — البطولى لان الاقول العام ، الاقول الذى لا مفر منه هو عملية تاريخية دفعتها مخيلة الكاتب الى نهايتها القصوى فولمت المسألة .. انه الغياب الذى يجعل تسلط النزوات والرؤى ... والجنوح المجنون للعب والمغامرة لدى الزبء المنتقمه جزءا لا يتجزأ من الشروط الاجتماعية لستوطها .. فالزبء وحيدة برضاها .. باختيارها .. معزولة فى الانتقام .. وقد انتصرت مؤقتا ولكنه انتصار جزئى مشروط باستكمال لعبتها فى فتح الباب على مصراعيه للاعداء .. معزولة فى الخيال الاسود الذى اوجه موت ابيه غيلة .

لم يكن مقتل جزيمة عملا جميلا ولم يلبسه الكاتب صورة العدل الالهى .. بل يكتسب العنف الدموى الطقوسى فى تنفيذه معنى أشمل كثيرا من الانتقام العادل لقتل سابق خسيس .. انه قرين الانحمار والتردى ، قرين التآمر والغوضى الروحية والقيح والشعابين التى يمتلىء بها العمل وتمتد دلالتها لتستشرف التدهور العام على نحو فريد .

القيح هنا وهناك .. النصر الجزئى هنا يسلم للخديعة ثمرته .. والتعاجل هناك يحكمون العالم باسم الوطن .

يقول « عمرو بن عدى » ملك الحيرة وابن اخت جزيمة الذى قتلته الزبء — يقول لكبر الحراس :

« أعرف من لعنك هذه الكلمات مظلما أعرف من جميع هؤلاء الناس . لقد ورثنا ملكا تاكل الفئران قوائمه وما أكثر ما فيه من فئران اذهب يا كبير الحراس فانا لا أشك فى أمانتك واخلاصك لمن تعمل لصابه وتخضع لأوامره وهو ليس أنا .. »

هنا وهناك تركة قبيحة .. مكائد القصور وجشع التجار باسم النار للملك القتل وباسم صيانة الملك .

فتش تحت التماج

وهناك .. فى « تدمر » حيث كان قد تم نصر صغير ثمة حالة من الكلال العام .. حالة من الخواء .. رهط من الرجال الجوف العاجزين .

يقول نبهان العجوز وزير الزبء :

» .. انك تفتش تحت التاج عن انسان فلا تجد سوى ملك . اما انت اذا فُتشت تحت ثياب وزير الملك - فلن تجد شيئا على الاطلاق (ويزيح طرف عبائه مفتشا عن نفسه) لا شيء .. لقد سرق نهبان .. (ويضحك ضحة صغيرة فينهبها بتنهيده) .. لقد عاثى نهبان طويلا .. هذه هي الخلاصة .. » .

انها شيخوخة طبقة .. شيخوخة حكم باكله انتهت الى الابد امكانية التحول من داخلها او داخله .. كان ذلك زمنا سعيدا انفض حين حلم اسامة بن يعقوب بامكانية التحول من داخلها في « باب الفتوح » .. كانت الطبقة مازالت في شبابهها .. وفوتوها تصنع انتصارات كبيرة .. حقا كان العطن قد دب اليها بفعل التجار والشرطة واللفة القنيصة الزائفة ولكنه لم يكن قد استشرى الى حد النهاية القصوى .. الى حد المأساة .

انتقمت الزباء .. واستسلمت لعزلة صنعتها بوعي .. انسأقت الى قدر لا مفر منه بعيون مفتوحة .. ولكن القدر هنا من صنعها هي الزباء :
» اننى اعيش كما يتحتم على ان اعيش اصنع السرايب تحت الارض مهية لهروبى - ابنى الدهاليز السرية افنتش عن اقوى انواع السموم .. واقيم الاجراس للانذار افعل كل ما يجب ان يفعله ملك مذعور .. هذه هي حياتى التى باتت على ان احيائها يا زبيبة « * .

كان هذا حد ما وصل اليه حالها بعد ان فتحت ابواب المملكة بأمر مفرد منها لقصر بن سعيد وزير اعدائها ، وأرسلته مبعوثا يتحدث باسمها لدى سابور ملك الفرس .. وانعزلت عن قائد جيشها .

ويجتمع هذا القائد « زبدای » الذى لا يملك حلا ولا ربطا بل يكتفى باطاعة الملكة .

زبدای : المولم يا مولاتى .. اننا نصر على ان نجعل من الذئب خفيرا على حظيرة حجاجنا * * .

الزبباء : لقد اردت بهذه الرحلة امتحانا اخيرا لصدقه وامانته فى خدمتنا .. وانا لا اراه ذئبا . بل على العكس اراه جبيرا بنقننا ..

زبدای : والى اى حد بلغت جدارته بثقة مولاتى ؟

الزبباء : الى الحد الذى يؤمله لان يتولى امورا فى مملكتى ..

* المصدر السابق ص ٩١

* المصدر السابق ص ٩٤

علينا أن نلاحظ هذا الانفراد المطلق من قبل الملكة بتقرير شؤون المملكة التي تدعوها « مملكتي » وليس « مملكتنا » أو « تدمير » .

ثم نأتى الى الانفجار الاخير « لزيداي » قائد الجيش العاجز بدوره عن الفعل .. الذى يرفض كل سياسات الملكة ونزواتها لكنه يعشقها ويطيع كل أوامرها .

زيداي : (وقد أطلق العنان لحقته المكتوم فلماذا نطلق ابواب مدينتنا ، ونضيق الرزق على الناس . ولم لا نفتح الابواب على اتساعها ، ونكف عن كل ما هو حرص واحتياط .. ؟ ان عطلى ليعجز عن ملاحقة ما يجرى فى قصر مولاتى الملكة وفهم رموزه .. فانا انسان عادى .. ولم أجرب ان اكون ملكا .. ولذلك فاتنى لا افهمك .. ان تشبكت بقصر هذا لا يقتل شخوذنا واثارة للدهشة عن الدمار الذى تعرضينه على نفسك بتلك الصور المقيته (ويشير الى صورتي عمرو بن عدى) ان هذه الصور لتشعل فى نفسى ما يشعله قصر فيها من رغبة فى القتل .. أية متعة تجدنيها فى حصار عدوك لك فى صميم بيتك ؟ .. صدقني يا مليكتي انا لا افهم .. أريد ان افهم .. أيها الوزير العجوز .. لقد عشت فى هذا القصر ضعف عمرى فعلمنى ان افهم ما يجرى فيه .. » .

لقد فتحت الزبىاء ابواب تدمير لا فحسب لوزير عدوها بل انها احاطت نفسها بصور هذا العدو والصور هنا هى معادل فذ لجميل ثقافة وفنون الاعداء التي اجتاحت بلادنا فى السنوات الاخيرة واستشرف « دياب » فى هذا الملخص الدقيق مدى هيمنتها ونفاذ فعاليتها فى الوجدان العام .

انه زمن الاجتياح بالتراضي .. اجتياح لعالم جعله العقم خاليا باردا وقاتيا .. جعله العقم مؤهلا للبوت الحتمى « للملكة » ذلك ان حتمية مسوت « الزبىاء » هنا ليست حتمية اسطورية مستمدة مما تناقله الرواة العسرب عنها فحسب ، ولكنها حتمية بحكم الموت الكائن فى العالم الفوقى العالم الملوذى الذى ينخر السوس فى اعماق اعماله .. حيث يفعل الاعداء فعلهم ويلعبون لعبتهم فهى حين تفتح الباب للاعداء والطامعين تصنع قدرا موازيا للقدرة الاسطورية ، قدرا تتردد اصداؤه بقوة فى الواقع السياسى — الاجتماعى للبرحلة التي يستند مقومات فعلية عميقة من مدها عبر الخيال — الى نهايتها .. ذلك الخيال الذى كان قد بدأ رحلته بتصوير الزبىاء الخارقة الجبال ذات المزاج الملول .. تنغمس فى اللعب حتى تقتل السم .. وينقلب لعبها الى واقع مر توضع حدوده فى منتصف اللعبة حين تعد السم فى خاتمتها وهى تتنبا بحسن خاص — يعطيه الكاتب شحنة خاصة للمرأة الانثى — فيها تتنبا بموتها اذ تمشى الى حتفها بوعى .. فهى تفعل تماما مثلما يفعل خالقها — دياب تنفصل كلية عن الحاضر لتقول لنا من هذا البعد المساوى

في شخصيتها شيئاً جوهرياً للغاية عنه .. ذلك الشيء هو حفته .. أي حفتها .

فقــدان البراءة

تقطع الزياء الطريق من الحاضر الى المستقبل وقد تسربت بقوة عاتية .. قوة للفراغ والجذب اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير ، لقد فقدت هذه الملكة العذراء — ويا للفارقة — براءتها الى الابد .. فقدتها في تفردھا العاصف وفي وحدتها وخواء قلبها وعجزها عن التحول تقربل لقائد جيئشھا العاشق المسكين .

الزياء : .. أنت مسكين يا زيــداى ، تعلقـت بصبيـة حـلوة ، واحببتك الصبيـة الحلوة ولكنها تركك وتلاشت كما تتلاشى سحابة ، ولا أعلم أين ذهبت تلك التي ارتجف عليها على الجواد .. » .

كان ذلك زماناً بعيداً .. هو زمان القدرة على العطاء ، القدرة على قهر الامول .. على جعل السحابة تصبح مطراً يروى الخرابة ..

ان السحابة تتلاشى حتى دونها اشارة الى امكانية المطر .. دونها اشارة الى استعادة الحب الى استعادة الانسجام او التناغم .. لا في روحها فحسب بل وفي عالمها كله .. انه ينقل المسألة الى مستوى المواطن الفردية العميقة تلك التي تحدث عنها لوكاش وهي ترتطم بصورة عبقرية بالجواهر الاجتماعية لعقم الطبقة وفشل اختياراتها .. سوف نتألم هنا المقطع الطويل الذي يحمل أكثر من دلالة ويمكن تأويله أكثر من تأويل ويستمد قدرته الهائلة على التأثير من كل هذه الدلالات والتأويلات :

بعد أن ينفجر رفض زيــداى ضد استخدام الملكة لوزير الاعداء تدموه الزياء اليها .

الزياء : (منادية) زيــداى

(زيــداى يتوقف)

الزياء : عد الى ..

(زيــداى يعود الى الملكة ويقت لها مهابتها)

الزياء : (فى رقة) ما الذى جعلك تصرخ اليوم ؟

زيــداى : استيـحك عـفـوا عما كان ..

الزياء : هل اردت ان تعاقبنى ؟

زيــداى : استغفر الله مولائى ، ما خطر بخلدى شيء من هذا .

الزباء : ولكنك اخفتنى

زبدای : اقلت لسانى وخرجت عواطفى عن طوع ارادتى .

الزباء : ما اشد جهوح عواطفك (سكتة ثم من الم) نحن نعيش يا زبدای . انت وانسا تعميسان . وانا ابعد منك تعاسة . فانما اسبح فى مستنقع . ولم اعد احس بجسدى الفارق فى الطين . هل يضايك ان تسمع شكوى الملكة . ؟

زبدای : (وقد بهر بلهجة الملكة) احب ان اكون الصديق لمولاتى الملكة .

الزباء : كن صديقى انن ولا تتخلى عنى ..

زبدای : انا .. اتخلى ؟

الزباء : لا تثر على حبك لى .. فنورتك اليوم كان فيها سخط على هذا الحب .

زبدای : هو حب يطلب المستحيل يا مولاتى ..

الزباء : ولكنى بحاجة اليه .

زبدای : انه شقاء لى يا مليكتى .

الزباء : ساعدنى به قبل ان يموت .. انتشلنى من المستنقع .

زبدای : ليتنى استطيع .. دلينى كيف ؟

الزباء : عاملتى كامراة .

زبدای : كيف ؟ .. كيف ؟

(الزباء تلقت برسالة ساپور بغير مبالاة وتنهض واقفة بحركة هادئة . وتخلع التاج عن راسها فتريجه على كرسىها .. ثم هى تشر شعرها فى نعومة اثنى .. وزبدای يتأملها كالحلم) .

الزباء : (وهى تمسح بخصلة من شعرها) انا احب شعرى .. ما رأيك فيه يا زبدای .

زبدای : (مسحورا) ساحرا يا مولاتى .. ساحر يا مولاتى .

الزباء : كم قصيدة شعر كتبت عن شعر الزباء كما تتصور ؟ ..

زبدای : الكثير ..

الزباء : عندما اعود الى نفسى ساخص رجلا ليجمع كل ما كتب عن شعرى من قصائد . اتحب ان تلمسه يا زبدای (وتهد اليه خصلة منه ليلبسها) .

(زبدای لم يعد يحتل فهو ينهار على ركبتيه عند قدميها ويمسك براحتيها
يقبلهما ويمرغ وجهه فيهما واليدان مستسلمتان له) .

زبدای : (وهو يقبل راحتي الزباء) **أحبك يا مليكتي .. أحبك ..**
أحبيني .. أحبيني (الزباء ساهمة كأنها تنتظر رسالة ما من جسدها .
ولكنها لا تتلق شيئا . فتصحب يديها من يدى زبدای برفق ولكن بشعور
بالتعاسة واليأس) .

الزباء : لا شيء .. لا شيء .. لا أشعر بشيء .. جسدى يرفض
حلاوة شفتيك كنت أعلم أن هذا الشعر الساحر ليس على جسد امرأة .
ولكنى أردت أن أجرب بهك . لتفتش سويا عن أمرتك القديمة ولتصنع
فرحة لنا كلينا . فرحة المرأة لم تعد من نصيبى . فى جسدى شيطان
يأبأها على .. الفشل نصيبى .. فأنا مخلوقة فائسلة ملكة فائسلة اتعست
شعبها .. وامرأة فائسلة اتعست نفسها واتعست الرجل الذى يحبها .. *

يتواكب عجزها عن اعطاء الحب وتلقيه مع عجزها عن اسعاد شعبها
مع فتح الباب للاعداء .. أن زمان الانسجام القديم .. زمان رعدة القلب
على الجواد قد ولى الى الابد ولا يمكن استعادته .. فقد بدأ التحلل والابد
أن تنقضى دورته قبل أن تكون زبيبة أختها قادرة على أن تزرع الأرض وردا
ومحبة .. كانت البراءة فاعلة وحاضرة قبل الخطيئة الاصلية .. القتل
غيلة .. كان الانسجام والثقافم والسلام ممكنا قبل أن يبتلا العالم قبحا
ووحشية وغشرا واغتصابا ومبا .

ان افقما لا يتفتح فى هذا النص للزمن الجديد لانه مشغول بالافول ..
مشغول بالعقوبة التى يطلقها المجتمع والعالم على ملكة وجبت فى نصرها
الصغير لعبة .. فاخنت تلعبها حتى النهاية حتى العمق الشامل .

الحلم - الجنين

على بعد ألف ميل من الشخصية التراجيدية تقف « زبيبة » شقيقة
الزباء ورببتها وموضوع حلمها وثقتها .. تلك الام الصغيرة المرتقة الطيبة
الساذجة التى لا تملك من القوة ما تدافع به عن حلمها فى أن يصبح وليدها
المرتقب سعيدا هائلا البسال .

« افضل لابنى أن يكون زارعا فى حقل قمح وتناح على أن يكون ملكا » .
انها الطموح الازلى لسلام حقيقى .. سلام ينشأ من الانسجام والمحبة ..
سلام يبقى فى الانق المنطور مستعميا .. لذا تبقى زبيبة هى الشخصية
الوحيددة المستقلة كلية عن الزباء .. الشخصية الوحيدة التى ترمى
حلمها الخاص فى الحيناة العارية وتتبع اختيساراتها لامن
الطاعة العمياء للملكة وانما من ذاتها انها تلك الامكائية البعيدة فى مستقبل غير

منظور بعد حيث ينسجم الملك مع شعبه ليصبح « زارعا في حقل قمح وتفتح »
حيث يتحقق الصفاء والانسجام .. ذلك الذى ولى من حياة الزباء وليست
زبيبة مؤهلة بعد لفرضه على العالم .

ولو أن قوة ما ، شخصية ما من الشخصيات المحيطة بالزباء كانت
مستقلة وشاذة على الحسم (زبيبة مستقلة ولكنها امكانية جنينية محسب)
لا تنقلنا من المساوى الى الملقى ، لكن ضروريا على الكاتب أن يغير مسار
وخطة الصراع على عمله ، ولكن باستطاعة الزباء حينئذ أن تنجو من القتل بصرف
النظر عن المصير الاسطوري ، ولكانت المجاهدة بينها وبين الاعداء قد اتخذت
مسارا آخر ملحميا تنفتح فيه آفاق النصر لقوى الحق الجديدة .. لقوى
الخلاص من الخطيئة الاولى مسرة والى الابد .

يقول جفيمة الوضاع قاتل الاب وهو يستسلم للموت .

« لم بعد للزمن معنى .. لقد أصبحت خارجه » ذلك أن سقوط البطل
المساوى يخرج منه مايدا من الزمن .. وأن الخروج التاريخى من الفعل الذى
تقول به الانظمة العربية القبلية الراسمالية - الاقطاعية الهجين فى مواجهة
اسرائيل والامبريالية أو بحجة مواجهة اسرائيل والامبريالية لهو خروج من
الزمن .. انه موت .. فما هذا التعبير لجفيمة الا اقرارا ضمينا لحقيقة
مسرحية وتاريخية كبرى تخص المساواة كجنس مسرحى ، وتخص خروجها
بهذه الصورة فى الواقع العربى والعالمى حيث الموت هو الحقيقة الفعلية لقوى
التخلف ولكل من اسرائيل وحمايتها الامبرياليين معا رغم هذه الهيمنة الشكلية
والقوة المسلحة الضخمة وقدره الدمار الشامل .

طريق آخر الى اللحمة

ان المساوى هنا يخلو من البطولى .. يخلو من الملقى فالبطل
المساوى (الزباء) يمشى الى مصيره وهو يعرف أن بإمكانه تجنبه على
المستوى الشخصى (كانت الزباء تستطيع أن تهرب عبر السرايب والاجراس
والصراس) .

وما زالت زبيبة عاجزة عن تمثيل هذا العالم الناشئ الجديد .
ما زالت حلما رضيعا هشا .. هو ومضى الجمال المنسجم المنشود لا الجمال
الميت .. هو قوة الجمال الذى يخرج من التبعية .. قوة الناس العاديين وقد
تجسد حلمهم من الرضيع .. أحلامهم البعيدة وهى قيد التحقيق فى خطواتها
الاولى الى الحياة . ان حلم زبيبة بدوره ذلك الحلم الذى لم يرتبط بطلب الثأر
والانتقام يظل قابلا للتأويل على أكثر من مستوى لا نحسب لان الحس التاريخى
لدى ذباب يجعله قادرا على الوعى بالزمن الحاضر كتاريخ حتى ولو كان هذا
زمن الموت والافول فانه لابد ان يخلق نقیضا له ، هذا النقيض يظل فى التراجم

رافدا ثانويا ، قناه فرعية تتدفق مياهها الى عكس الاتجاه الرئيسى للزمن التراجيدى حيث تتخلق بؤرة صغيرة للصدام بين الافول والنهوض تستنهض فى الضمير الجمعى شوقه العارم لعالم جديد ينشده ويسعى اليه وهو يرقب المصير الماساوى للطبقة — الملكة بانتصاراتها الصغيرة ، بجبالها الشكىلى الاسرى ، بهزائمها الكبيرة .

وما كان باستطاعة دياب ان يكتب بعد ما عاشه فى الواقع الفعلى من توجه الى اسرائيل والامبريالية العالمية « باب فتوح » اخرى ، ففى باب الفتوح كان الامل مازال معقودا على امكانية اقتناع الناصر المنتصر صلاح الدين بما فى الكتاب ذلك الكتاب الذى حمله اسامة بين يعقوب قادما من ارض الهزيمة فى الاندلس ليسلمه للقائد المنتصر فى بيت المقدس .. كان انتصار الطبقة مازال ممكنا . كان وهجها الداخلى مازال متاججا .. اما وقد فتحت الطريق الرئيسى الى الهزيمة .. اما وقد انطفأ الوهج وآل القتال البورجوازى الى نهايته لينغمس فى الالاعيب والحيل وازهار الشططرة فى التعامل مع العدو .. بل والتسليم العلنى والضمنى له .. فان « الزباء » تصبح ضرورة ويصبح حبسها بدءا ذى بسوء فى اطار الحكمة التى بدا بها المسرحية ضرورة اخرى .

« ان ارضا تروى بالحقد ، لا تثبت فيها زهرة حب »
ثمرة استحالة للسلام المفروض الوهمى والشكىلى .. وها هم جنود عمرو بن عدى يحتلون تدمر ، وها هى عوامل الفناء الذاتى والخارجى للقوة المهيمنة تفعل فعلها ويستحيل الخلاص منها .. ولو أن دياب جعل الزباء تدافع عن نفسها وتدخل فى القتال وتستثير قوة جيشها المؤهل للحرب دون حرب لخلق عالما مزورا مجافيا كلية لطبيعة الواقع الذى التجأ اليه خياله ليدفعه الى نهايته .. ولحقيقة المرحلة التى انبثق عنها واستخلص من قانونها نبوعته حيث تستحيل فيها البطولة .. ولا يخرج من أحشائها أبدا ما هو ملحمى .. ان النهاية الاسطورية تصبح فى الواقع الجديد الذى قدم دياب فى اطاره الزباء ملكة تدمر ضرورة عصرية تعبر عن رفض الضمير الوطنى والقوى الجمعى لان لينجو من العقاب هؤلاء الذين اسلموه للاعداء بلواكثر من ذلك .. يجردهم من البطولة .

فريدة النقاش

والأشجار تولد أيضاً واقفة ..

وصفى صادق

في البدء ..

- كان .. جريئة تزوير للأرض وللإنسان .
- وحرقها يشوي المبالم حيا ..
- تحت ثياب الأزمجان .
- كان .. وبناء سريرا ..
- ينخر في رئة الأرض .
- ويداً مسومة ..
- تزرع في كل مكان ..
- أنشواك الأسطورة والبهتان .

- ياللى الأرض المختار .
- يا أصل الشرر ، وأصل النار .
- يا قاتل أطفال مدينتنا ..
- إلا طفلاً ..
- يتخلق في بطن النيران .
- يخرج من شرنقة الأزمجان .
- : الملك لك الآن .
- والسيف لك الآن .
- وحصانة رب ..
- وصداقة شيطان .
- سيفك فوق الرقبة .
- لكن رقبتى ..

صخر صوان .
 سيفك فوق دمائي ..
 لكن دمائي ..
 ربح .. وعود .. وبحار .
 من بعد سقتل .. ؟
 فلتشهر سيفك في وجه جيوشى .
 فجيوشى :
 البرعم في الأزهار .
 والسحب الجبل بالامطار .
 والبسمة في وجه الأطفال .
 والحنطة في كسف الأرض .
 سيفك .. وجيوشى :
 حلم السامع ..
 أن تبزغ شمس ثانية من كمن الأرض .
 واللبن السارى ..
 من ثدى الأم الجوعى للطفل الفس .
 وشجرة زيتون صاعدة ..
 في بيت متهم .
 وبماسة في العنق المتحجم .
 تحضن تحت جناحيها الأمراح .
 * * *
 سيفك : نعمتك ..
 ما دامت في الأرض ..
 رثة واحدة ..
 في صدر فلسطينى ..
 تتنفس بالحلم الأبدى .

ما دام هنالك في المنفى .. وعلى الانتفاض .
انسان يتدفق بالماء الحى .
انسانان ..

ومصرخة طفل يولد في ليل مخيم .
يولد في ليل الاصفاد .

(مصرخته أعلى من تهمة
المدفع في الاجساد)

ممزوجا فيه ..
بحليب ثماء الاباء .
وسماء عظام الاجداد .
وبآخر كلمات تتلالا في بساط الشهداء .
ممزوجا فيه ..
بالانخاب العريضة .
وعلى شرف قضيته المنسية .
مصرخة طفل يولد في ليل الاصفاد ..
يخط على كراسيه البيضاء .
بالصابع القابضة على جمر الوعد .
وعلى جوهرة الحلم .
احمرقه الاولى :

« لن تقدر يا تين العصر ..
على تكفين الحلم الذائب .
في دم انسان
اغلاق عيون الجرح الشاخص
للانسان »

يا قاتل أطفال معيشتنا ..
الا تظفلا ..

يتخلق في بطن النيران .
يخرج من شرنقة الازمان .

إشراقات

عبد الفتاح شهاب الدين

١ - الوحي

وجهك ياتيني في الليل ملاكاً

ينزل في صـدري

ويقول : اتـمـرأ

— ما كنت بـقـارء

: اتـمـرأ

— لم اتـمـرأ يومـاً

: اتـمـرأ ..

فـتـمـرأت

(حياء .. بقاء والوجه اللأواء

بأدبـت أحب فـمـأذا تعنى الاسماء ؟)

ونزلت من الجبل الليلي

لاحكى في الصبح الفضي

حكاية وجـدك للامـحـب

قالوا :

انـا لا نـمـح من قـسـمـاتك غير جنون

لا نـسـمـع من كـمـاتك الا قـولـاً مـلـون

لا نـعـرف من شـطـطـاتك الا الـهـون

فـلـتـسـمـه القـول والا ...

— كـمـلا ...

ذا لـيـسـس يـكـون

في الغمار القلبي رأيتك (كنت ترصين الزهر)
وفي الميـــــــــدان

كان الناس حواليك

فرحمت اليك

تمتمت تصاويد الطاعة

واقمت طقوس الكرمات

توفـــــــــرت ... تظـــــــــنات

تكلمت ... فقلت

(الناس كثيرون وقلبك واحد الناس يزلون ..

وعابد الى اتوحد فيك وأتوقد حتى اصاعد)

بين شعاب المدن الضوئية سرت

الم الناس .. وادمو .. يتعـــــــــنون

وفي (المتـــــــــروا)

كان الجو كثيـــــــــما

والشمس تلام على الشباك

فنبأيت : أحبك ..

لم يلتفتوا لي

عدت الى البيت النجمي أصلى

وجهدك كان كلــــــــى

تبكت اليه : أرحتني

ان القوم اشتبهوا فاشتبهوا

تـــــــــال :

(حبلى للبحر ... وللشجر

ونورى للمتسبين الى وزيتوني للنهريين

وعنبي من فاض الى أبيض اليه

وأشـــــــــرق فيـــــــــه

ومن أعرض ففتني قـــــــــلبي)

٢ - الخروج

(أذنتنى المواعيدا بالبحر)
نبت ، وأيقظت طائفتى
وحسين الصباح
خرجت ، وظللت أدميتى فى الفراش
كانوا على الباب .. ينتظرون
وفى كل كف كتاب من السلطة العادلة
وفوق سواد الملابس أوسمة للولاء ،
ناديت وجهك
كان جيلا جليلا
فاغشاهم اذ قرأت بكيث
(لئن يعمدوا القلب منك
فانك لا يحتويك المكان)

جريت الى صاحبي - الحلم
كان على بابي فى انتظارى
وفى وجنتيه التهاب الفرح ،
جهزت لى التمام
ناقة البعد ، وله
ودليلا لكيلا تعترينا محارى الصحف ،
جانبى كان ممتلئا بالتساؤل
وجهى ملته المسرة
وحين افاق الجميع . انتبهنا
كانوا يجوسون فى اثرنا
كان - ثمة - غار من الشوك
رحنا اليه - يظلمه عنكبوت السرى
وكان الحمام يبيض البراءة
قال : أخففت
نظمت : اعتصم
ثم رتل من سورة القلب آية

(همو يفتلون .. وانت تهيم

هنيئا لك الآن والصاحب)

لم يكن من طعام

سوى كسرة الوعد

قاسمته ، واتجهنا

كانت جموع من الصبية الحانية

تمسوج وتشدو

في نيرة يعترها البكاء

نزلت اليهم .. وأوصيتهم بالقرارة ..

من سورة الحزن آية

(لكم مهرجان يجيء ،

فإن كنتم الآن في مهمة

فلن يستقر الجفاء .. وسوف تقوم الولاية)

دخلت مدينتك النائبة

وناديت : يا قوم .. انى أنا ...

فقالوا : ونحن ...

جلسنا نشارك بعضنا

ملايسنا .. خبزنا .. والفراش

وقمنا نقيم المسافل

للشعر والخيل والغناء

وكننا نعلق وجهك في حلية ترتديها بأعناقنا

صارت البيد شمسنا

والشمس سنبلة

والسنبلة عيدا

فلوقدنا للسمر

وقلنا الاناشيدا .. كانت بلون اللهب

(الى وجهك المستفيض نفيض

ونرفع رؤسنا في اتجاه المدن

فوجهك ليسس يهون

وليس يفيض)

كابوس أغنية فلسطينية

نشأت المصرى

هناك .. عند حافة الشبسف
 .. فى الأرض .. فى البحار .. فى مراتع القلق
 سبيل دمي
 اشفت الرياح فاحتوته فى أحضانها المقتوية
 ونسوق لأوجه المبدائن العجيبة
 قتله حيثما اتفق
 سبيل دمي
 وانضجته الشمس فى الظهيرة
 والغرياء يحتسون
 والاصغقاء يسلمون

الشبهفات خاوية
 .. أو هـاوية
 .. والمتفرجون أهدوا المشاهدة
 هم ياكلون يؤكلون
 يلعنون يلعنون
 والغد فى عيون الانتصار للذين يقرأون
 لا يقرأون النار قبل غضبة الحريق
 لا يقرأون الموج قبل شهقة الغريق

ويرتضى الرجال النوم عند الانتضاء
 وأنت يا زهورى السوداء
 القنأك فى موسمك الطويل
 غازلت لونك الجبيل
 حتى يحين أخضر الحداد

موشح هيت لكى

جمال الأقصرى

من لى النـ لك ما اضاء الحـ لك

وجهها ان يـدا

حبـة من نـدى

قلت : رد الصـدى

سار، ثم سـ لك من هـا سـبك

سـرت فى اثرها

ما لحتت بهـا

صحت وهى اللهـا

واسـتدارت مـ لك ضحكت هيت لك

لأن غصـنى وأورق

من كـيت تعـق

واهـن تـد هـ لك تـط ما ماـ لك

أو تـدرى بـه

ظاها ناسـقه

تـطـرة وانتـه

ان بـغى وانتـهـك قـابة ماـ لك

أمل ونقل .. أغنية للأب

جمال راغب الدريالي

اخفض جناحك واكفف
يا طير قد عبر الزمان الى الزمان
ومشى الربيع الى النهود العاريات كما عرى
والثف بالكاسات في مدن القيان
وغدت جيبك الاغنيات مطالعا لا تنتهي
الا بقبر كم يمشق من عشق
قالست لنا ..
بعض الطيور العبارات بأن هارون امثشق
يسينا قآوى الف عهد خائف
ومشى يثشق
لله دريا من جماجم بعض ناس طيبين
ملاءة اولى على التاريخ - طوبى - من يرث ؟
وملاءة اخرى
على شرف التقاة السابقتين
وملاءة ..
اخشى على الطير الغضب
مادمت تحيا في سراديب العرب
مادمت ضاحكت الربيع وصرت كاتبت الافرادس والشهب
يا كنت احلى
من على ثلثيه ثبو زهرة
يا كنت احلى من كعب

* * *

ما دمت اطفالك الحياة وغبت لكن لم تغيب
 لازال في قعر المدائن يا اميل
 ناس وجيوع واحتراقات وليل لم يكل
 فأنثر عظامك لست تملك غيرها
 فوق المدائن ربما ..
 عظمهم يقوم عود نيل
 ويماءك الارض التي قد أنجبتك وربما
 عشق جديد يكتمل
 ويعود الطير الربيع
 وتمود اسراب الحمام مطلقات في النفسا
 ما كان بالأسى انقضى
 ومشيى وزاله

يا حزن مصر ومصرها
 يا كلهمها
 يا خير من وطأ الحبال

يا بعض بعض الفسائين
 يا بسمة الوطن التلم
 أن يدوس بغير وعى .. كل ثغر ياسمين

يا هداة الحادى اذن
 يا باقية تالقت لأمق غيبات في كفن
 في تناع مصر .. وقاعها
 رف البنفسج لا يخاف من الوطن

الفقاعة ، والقشة ، وعلبة الصفيح

أحمد الخبيسي

حين ارتفع موج البحر الى أعلى ، حمل معه السفينة الضخمة ، وشاهد الأولاد الثلاثة مدينة عظيمة خضراء ، هي حيفا . كانوا واقفين عند سور السفينة الملونة والريح تهب عليهم وتبلا الشراع بالهواء . اندفعت السفينة الى الأمام على الموج الأزرق ، ثم ارتفعت من جديد .

صرخ الولد الأول وهو يقفز الى فوق :

— انها خضراء .

صاح الثاني : عطر البرتقال يصل الى انفى .

قال الثالث : سأعيش هناك حين اكبر .

غاصت السفينة ثانية في قلب البحر ، جرى الولد الأول الى قاع السفينة وجاء برغوة صابون في طبق وأنبوبة يلهو بها ، عند السور أطلق نقاعة في الهواء سرعان ما حملتها الرياح وقال :

— هذه طائرتى الى المدينة ، هناك سوف أعيش . ومهقة الولد .

ورمى الولد الثاني بقشة في الهواء ، سرعان ما طوحتها الرياح بعيدا وقال :

— اسبقينى يا بنتعيني ، هناك سأعيش . ولطمته موجة فكاد ينكسر

ويغرق . وقذف الثالث بعطبة صفيح ، حملتها الرياح أبعد ، وقال :

— تقدمينى يا دبابتى ، هناك سأعيش .

وهبت عاصفة أوشكت أن تنقرمه من قرب سور السفينة .



سالت الريح على ظهورها أحلام الأولاد الثلاثة ، ثلاثة أحلام شريرة : الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح ، كانت ريح سبوتاء ظلت تدور بتلك الرغبات ، وتتقى الجبال العالية والطيور المخيفة ، مر يوم أو يومان ، شهر أو شهران ، سنة أو سنتان ، لا أحد يعلم ، حتى كان يوم والفت الرياح بتلك الرغبات الثلاثة في مدينة حيفا العظيمة . انماقت الفقاعة ، والقشة ، وعلبة الصفيح فوجدت أنفسها قرب شجرة برتقال جبيلة ، كان الناس في الصيف والشتاء يتكلمون منها البرتقال ويجلسون في ظلها . قالت الفقاعة للقشة وعلبة الصفيح :

— أين سنعيش أيتها الصديقتان ؟

نظرت علبة الصفيح حولها وتحدثت وهي تقول :

— لا أدري ، لكني أستطيع أن أعيش هنا قرب جذع الشجرة .

قالت القشة : كلا ، هنا ينزل المطر علينا . نظرت حولها ورات جحر نبل في جذع الشجرة ، قالت : دعونا نعيش هنا .

قالت علبة الصفيح : وإذا حاج النمل وهاجمنا ؟

قالت القشة : سأطير فوقه وأخيفه .

قالت القشة : وأنا سأضربه حتى أكره له ظهره .

قالت علبة الصفيح : وأنا سأدوس من يتقدم منه .

هكذا دخل الثلاثة ، ثلاثة أحلام شريرة إلى جحر النمل ، دخلت . كانت صفوف النمل تعمل بانتظام وقفة مثل العبيد ، تروح وتجيء ، وتخزن الطعام ، ورؤوسها مجهة إلى أسفل .

أما الملك والمملكة ، فقد كانا واقفين يصهران التعليمات بهزة رأس . هكذا عندما دخلت الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح — ارتبكت بتلك الصفوف المرتبة وأصابها الدهشة ، ورفع البعض رؤوسهم وتكلموا فيما بينهم . طارت الفقاعة وقالت : إن أصواتي حين أنتفجر تصيب بالسم . انتركوا المكان .

وتراقصت القشة تقول : سأضربكم على ظهوركم .

وزحفت العلبة الصفيح تصيح : سأدوس من يتقدم منكم ، اني حديدية .

أصاب الفزع الملك والمملكة ، وقرروا الانسحاب ، وبنوا بهزة رأس بعض النمل العامل من الدفاع عن عشه . هكذا عاشت الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح في اليوم الأول وضحك كثيرا من جيش النمل المنسحب .

في اليوم الثاني ، خرجت الثلاث يتنزهن ويتعثرن الى المدينة .
وشاهدن نهرا قرب شجرة البرتقال ، قررن ان يعبرنه ، لكن كيف ؟

تالت علبة الصفيح للفقاعة :

— دعينا نعبّر فوق ظهرك ايها الفقاعة وانت طائفة .

تالت الفقاعة : كلا ، الأفضل ان تتمدد القشة وتعبرين انت من فوقها ، ثم انا من بعدك .

هذا ما حدث . مدت القشة نفسها ، وزحفت علبة الصفيح فوقها ، الا انها كانت ثقيلة الى درجة ان القشة انقصت ، وهوت الى قاع النهر علبة الصفيح الحديدية . شاهدت الفقاعة كل ذلك ، فاضفت تقهقه حتى انفجرت في الهواء وتبدعت تباه .

كان النمل قد حكى للنهر ما جرى ، وقال له النهر : « لا تخشى الغرياء » . لكن النمل ظل خائفا من العودة طيلة اليوم الاول ، والآن وقد شاهد النهر ما حدث ، الآن وقد ابتلع العلبة ، وانقصت القشة على ظهره ، وانفجرت الفقاعة عند شاطئه ، الآن أطلق النهر رذاذا من موجه ينبىء النمل بموت الاحلام الشريرة . وحين توسطت الشمس قلب السماء في مدينة حيفا ، تبخر جزء من مياه النهر ، جزء يقول « لا تخشى الغرياء » ، وارتفع الى اعلى وشكل سحبيات بيضاء رقيقة ، سرعان ما انهمرت مطرا يروي الأرض ويقول : « لا تخشى الغرياء » . وسرعان ما اثبتت الأرض اشجار البرتقال ، والليمون يقول « لا تخشى الغرياء » ، واكل سكان المدينة من اشجارها وسرعان ما انجبوا اطفالا يقولون « نحن لا نخشى الغرياء » .

حين مرت عشر سنوات ، ثم عشر سنوات ، هبط الأولاد الثلاثة ، وقد صاروا رجالا ، هبطوا الى حيفا ، واحتلوا اول قرية ، وهم يقولون للسكان : « ان اصوات طائرنا تصيب بالصمم ، سنضربكم على ظهوركم ، سندوس من يتقدم منكم بالديابات » ، حين القت الرياح السوداء بالرجال الثلاثة الى حيفا ، بالاحلام الشريرة الى حيفا ، لم ينتظر أحد ، لم يستمع احد الى صيحاتهم ، وهبت حيفا كلها تقاوم دون اذن ملك او ملكة : النهر الذي عرف السر ، والسحب البيضاء ، والمطر ، الأرض ، والاشجار ، والأولاد الذين اكلوا برتقال حيفا .

الرجل الذى دفن وجهه فى جريدة الصباح

محمّد عبد المطلب

مثلاً يفعل كل يوم قبل السادسة ، اتجه الى الساب الخارجى للثقة وتناول من تحته جريدة الصباح ، واتجه الى المطبخ ليعد كوب الشاى الذى يزيد قطعتين من السكر ، ليجلس جلسته الاليفة فى الشرفة ، يرتشف الشاى بتمهل ويقرأ الجريدة بدءاً من الصفحات الخلفية الى الامامية قبل أن يستيقظ الابناء والزوجة وقبل ميلاد الضجيج الذى يأتى من الخارج .

لكن فى هذا الصباح ، رأى العمال الذين يرتدون اللبس المصمى (السروال الطويل والفاتلة الملونة والشال الذى كلج لونه ملفوف فوق الرأس) يغرسون مؤوسهم فى أرضية الشارع ويخرجون باطنه ويكونون مرتفعاً من الطبقى والتراب اللين وقبل أن يستوعب المفاجأة ارتقاع صوتههم بشكل جماعى يفتنون اغنية عن الصبر والزمن الفدار .

انتهى من الصفحة الاخيرة من الجريدة ، وبدأ يقلب فى صفحات الداخل ولفت نظره اعلان كبير بحجم الصفحة يشير الى شركة مقاولات كبيرة تبنى مدينة جديدة على طراز حديث موحد ، رأى اعلى الصفحة صففاً من الفيلات الانيقة التى تحيط بها حدائق ليست كبيرة لكنها جميلة وانتسابته الدهشة من الشوارع المخططة ونظافتها وصفوف الاشجار العالية التى تكفل لها الظل الوديع ، وقبل أن ينعكس بصره على قراءة شروط الشراء والحجز رفع رأسه مباغتاً بصرخة عنيفة ارتفعت من صفوف العمال الذين غاصوا بنصف اجسادهم تحت الارض ورأى خيطاً غليظاً من الماء ينحدر قوياً مكوناً دائرة واسعة تقع شرفته فى محيطها ..

ارتبك وصرخ صرخة استغاثة في العمال الذين ابتعدوا وأخذوا يجفون وجوههم وتناثرت منهم بعض اللعنات والضحكات غير المبالغة وشعر بزواجه تأتي مهولة من الخلف خائفة في ثياب النوم تسأله عن ما يحدث والأطفال الصغار يتشبسون بها في رعب وقبل أن ينقل إليهما الخبر بدا رذاذ الماء الدائري يصل الى سور الشرفة ويتكاثف وينزل بعد ذلك الى الداخل .

تراجع الى الخلف ، مصطحاً بزواجه والأطفال ، وسمعها وهو يحاول حفظ توازنه تقول بصوت شك : هذا يوم يعلم به الله . وتجرات قليلاً وتقدمت الى سور الشرفة وهو معها نفوئاً بخيط آخر من الماء أكثر عنفاً وأشد غلظة يشدفع تماماً من أسفل شرفتها ويضرب زجاجها النظيف بقوة وتواصل فتتهقرا الى الخلف وسارع هو بإغلاق الباب ، لكن زوجته لطمت خدها في حركة لا إرادية وقالت بصوت هستري : العفش ... العفش ... بالبيت وسقطت على أقرت مقعد وأخذ صوت الصغار يرتفع ويصير بكاءً .

داخله شعور بالحزن والتشاؤم فتذف زوجته بنظرة ضيق سريعة ، وجري الى الحمام وجاء بقطعة الخيش ووضعها أسفل الباب بإحكام دقيق ، وبدأ يشعر بدبيب الاندماج وتوترها في الأدوار التي تملوه ، فأيقن أن خيوط الماء قد كسرت حالة الهدوء التي تعيشها المنطقة في مثل هذا الوقت وأخذ يغلق بصره بخيوطها وهي تصطدم بزجاج الشرفة وتحدث صوتاً أشبه بالنقر فوق الجبين ثم تنزل وتتجمع في الأرضية .

أخذت زوجته تدق مخذيها بعصية شديدة وهي ترمق أسفل الباب بخوف فتترك لها الحجرة ، لكنه اكتشف أنه يدور في الشقة في حركات عشوائية وأنه مازال يقبض على الجريدة بأصابع يمينه وهرع الى الباب وفتحها لما سمع الدقات المتلاحقة عليه ، فوجد أصحاب الشقق التي بالادوار العليا يتجمعون أمامه ويسألونه كيف سيتصرف وهل هناك أشياء تعرضت للتلطف وذكر بعضهم أنه قد اتصل بـتلفونيا بالجهات المعنية بمجرد سماعه صوت خيوط الماء وحصل على وعد منهم بتلاني الأمر قبل أن يستفحل .

وبلا اتفاق هرعوا جميعا الى احدى النوافذ البعيدة عن خيوط الماء ، واخذوا يرقبون المشهد ويرون السيارات الحكومية التى تقف على مبعده منه وينزل منها رجال يبذوا عليهم الضيق والتأزم يلوحون بأنرهم ويأمرون العمال بايقفاف المياه ، ويرون المياه قد أزالـت أكوام التراب وحولت الشارع الى بركة طينية ويرونها وقد أخذت تتسلل الى سلم العمارة وتبدأ فى صعود الدرجات الاولى وقبل أن يتبادلوا نظرات الدهشة وقبل أن تصدر منهم حركة قوـجئوا بالمياه تغرق أصابع أقدامهم وأطراف ثيابهم المنزلية وقد تسربت من باب الشرفة ، فـجسروا فى اتجاهات عديدة وخرجت منهم صيحات استغاثة كثيرة فى جوف العمارة تطلب المزيد من قطع القماش القديمة وقطع الخيش .

وبعد قليل انقطع صوت الماء ، وبدأ كل شيء يغرق فى الصمت واثقن أنه لن يمضى الى العمل وزوجته ولن يمضى الصفار الى دار الحضانة ، وأنهم سيمضون اجازة اجبارية فى الشقة وقد غرقت زوجته فى علاج اثار المياه وتخرج منها كلمات مضغوطة عنيفة لم يقدر على تفسيرها وهاجمه شعور بالتعب هـد جسده فاسترخى بثيابه المبتلة على الفراش وجريدة الصباح بين أصابعه .

ودخلت زوجته المطبخ ، وارتفع صوت الصفار وصار صياحا ، وجاء صوتها من البعيد تطلب منه أن يلعب مع الأطفال فلم يرد فارتفع صوتها تقول له : انه لن ياكل اليوم وأخبرته ان أشياء كثيرة تنقصها حتى تعد وجبة الطعام وطلبت أن يسأل عن المسجادات التى نشرتها فى شرفات الأدوار العليا وصرخت بصوت عال تخبره أن الكهرباء قد انقطعت ومن قبلها المياه والزجاجات الموضوعة فى الفلاجة لن تكفيهم طوال اليوم ، وبعد مرور دقائق كثيرة اكتشفت أنه لم يرد عليها فخرجت من المطبخ غاضبة وسكنة صفرة بين أصابعها فرأته مستلقيا على ظهره ولا يتحرك ويغطى وجهه بالجريدة فصرخت فوق رأسه تسأله وحاولت أن تجذب الجريدة لكنها فوجئت به يقبض عليها بأصابع حديدية فانتابتها رغبة مجنونة فى أن ترى وجهه وحاولت مرة أخرى جذب الجريدة ففشلت فمرت بطرف السكين عليها فاطل رأسه مفضنا بالعرق ورات عينيه جامدتين مثبتتين على احدى الصفحات التى مر فيها حد السكين فهاجبتها رغبة شديدة فى البكاء أراحت رأسها على صدره المبتل وهمست :

— قم استطعت أن اعد لك شيئا تاكله .

ورمقت الجريدة بعينين جامدتين أيضا .

أشياء بسيطة ..

رسميس لبيب

نظر الى سرب الاوز الابيض وهو ينساب على وجه البحيرة الصغيرة ،
قالت :

— تبدو هذه الايام شلدا وحزينا .

رفت على شفقيه بسمة ، وتابعت عيناه الاوز الابيض وهو يتجه الى
الضفة الأخرى .

مدت ذراعها على المائدة التى تفصل بينهما وأمسكت بيده ، نظرت
اليها ، تأمل وجهها الذى يبتسم له ، لو تخفف من زينتها ولو قليلا ، قال
لها مرات أنها تكون أجمل وأرق وهى طبيعية بلا زينة أو أصباغ .

— هل وصلت الى قرار ؟

هل يخبرها بما فعلته أشعار يوسف ويوميته فى اليومين الأخيرين ..
هل يخبرها بذلك الحلم ؟ .. كانت فتاة الحلم دافئة السرة والحلاوة ، كان
فى عينيها الواسعتين السوداوين صفاء الظلمة الصيفية ونقاء اللبن الحليب ،
هل يحكى لها عن الوجوه الشائهة والأصابع اللزجة الخفية وهى تمعبت به
وتطارده ؟

— السفر أمر لابد منه ، الجميع يسافرون ويحققون كل ما يحلمون به .
وعاود النظر الى الاوز وهو يشق طريقه بين أوراق الشجر المتساقطة .

— هل ملزمت مترددا ؟ ... لماذا لا تتكلم ؟

ماذا يمكن أن يقول لها ؟ .. قال يوسف فى يومياته الايام الاخيرة انه
قرر ان يكف حتى عن الكلام حتى يجد الكلمات الجديدة ، الكلمات الحقيقية

التي يبحث عنها ، لم يعثر على تلك الكلمات ، كف من كتابة الشعر قبل
الرحيل يشهور .

تأمل اصابعها وهي تضم يده ، اصابع قصيرة وممتلئة ، دهان الاظافر
يحاكي لون احمر الشفاه الفاتح ، كيف خبا الوجه وتحول الى رماد بارد ؟ ..
كيف استحالت الحلاوة الدافئة فتورا بلا مذاق ؟ ... من منهما الذي تغير ؟
هل كان شيء كامنا وتكشف شيئا فشيئا ؟

— يبدو أنك

هل يفعلها الآن وينتهي الامر كله ؟ .. ماذا يمكن أن يبقى له بعد ذلك ؟
فليكن يوما آخر من أيام الجنون ، ومد يده اليسرى الى يمينها
وخلع خاتم الخطوبة رمقته بنظرة سريعة ، ووضعه على المائدة وهب واقفا
وانصرف نادته ، هبت بالحقاق به فاسرع في خطوه حتى ابتعد .

الحديقة مزجحة على غير العادة ، اليوم عيد ، الاولاد والبنات يلبسون
ملابس العيد الجديدة ، وشاط الكرة الكبيرة بقدمه واندفع يجرى بها
بين الاولاد الصغار وهو يحاول أن يحاورهم بها ، وتوقف الاولاد يرمقونه في
دهشة .

قال باسبما وهو يرفع بالكرة الى أحدهم .

— اريد أن اللعب معكم .

وتبادل الاولاد نظرات استغراب ، قال أحدهم :

— لا يمكن أن تلعب معنا .

— ولم ؟ ... كنت لاعبا ماهرا وأنا صغير ، لعبت كثيرا بالكرة
الشراب في شارع بيتنا .

— أنت كبير ولا يمكن أن تلعب معنا .

— وهل الكبار لا يلعبون ؟

وتلاقت عيون الاولاد ، وقال ولد آخر :

— سيفضك عليك الناس .

— فليضحكوا .

وشاط الكرة الى احدهم فلم يتحرك الاولاد فابتسم خائبا وانصرف .
وجد نفسه خارج الحديقة ، توقف أمامه اوتوبيس ، لمح بعض الاماكن

الشاغرة فسارع بركوبه ، واسترخى في مقعد الى جانب احدى النوافذ
تطلع الى الكلمات الحمراء الكبيرة المكتوبة بخط قبيح .. ممنوع التدخين ..
وأخرج علبة سجائره وأشعل واحدة ، وانطلق الاتوبيس في شارع واسع
تحف بجانبه الأشجار .

لماذا ركب الاتوبيس ؟ .. الى أين يذهب ؟ يوسف رحل الى قلب
الصحراء منذ يومين لماذا يكون التصوف بلا اديرة أو صوامع ؟ ... قال
يوسف :

— اكتئاب تغاعلى ؟ اكتئاب عطفى اتخذت قرارى وانتهى الامر .

وبرغم عتمة المقهى الصغير لمح حزننا مروراً ويائساً في العنين
الواسعتين خلف النظارة البيضاء ، كان يحس في الايام الاخيرة أن صديقه
مقدم على اتخاذ قرار خطير ، كان يوجس من ذلك لكن لم يخطر له ابداً أن
يصل الى هذا القرار بالذات ، قال له وهو يدرك عدم جدوى الكلام .

— هذا ليس حلاً ... هذا ...

وهرب يوسف بعينيه وفيها اشراقة الدمع .

— تعبت من البحث عن الحلول .

— أنت تكرر حكاية إجدادك ، إجدادنا .

— فليكن .. هذا أفضل من الحل الوحيد الآخر .

تندى قلبه وهو يتأمل الوجه الحبيب المتعب ، تساعل مما يمكن أن
يفعله الشاعر الرقيق التأثير في دير بقلب الصحراء ، تساعل لماذا يكون التصوف
بلا أديرة أو صوامع وفتح اليه يوسف برزمة الاوراق والكراسات ، بأشعار
ويومييات الشهور الأخيرة فضمها الى صدره وأحس بأنه أصبح وحيداً . تذكر
المرّة الاولى التي رأى فيها يوسف وهو يقود مظاهرة في السبعينات ويلقى
فيها بأشعاره الثائرة . تذكر ليالى المناقشات والقراءة المشتركة ، ليالى
التوهج والتناؤل الذي يرى كل الآمال في متناول اليد ، وتذكر بعض مواقف
الشهور الأخيرة وتساعل عن القرار الذي يمكن أن يصل اليه يوماً .

في نفس الليلة قرأ الكثير من الأشعار التي يحفظ معظمها عن ظهر قلب ،
وقرأ بعض اليوميات فزاد آلام الجروح والنحوب ، وأحس بأحكام
الحصار ، ونام قرب الفجر بعد قلق معذب وكان الحلم الغريب ، هل يمكن
أن ينسى أحداث هذا الحلم يوماً ؟ .. هل يستطيع أن يحقق ما وعد به نفسه
وهو يعيش أحداث الحلم ؟

كان بين حشد كبير من الناس في مبنى قديم ، في شبه قلعة قديمة مهدمة
عند أحد منعطفات النيل محاصرين بمياه الفيضان ، كانت الوجوه منعورة

والأبدان شبه العارية تلتصق ببعضها أمام اندفاع المياه وسيلها الذي يحطم الجدران المهمة ، كان يفتش بين الوجوه الخائفة عن وجه يعرفه ، وكانت اصوات مجهولة المصدر تترنم بنشيد جنائزى بالغ الأسى ، وفجأة وجسد نفسه يعدو وحيدا في شوارع ضيقة ومعتمة على جانبيها اضرحة وأسبلة وبقايا أبنية أثرية ، وظهرت الوجوه وراحت تطارده ، وجوه كبيرة وقبيحة تقترب من وجهه ، وتضحك ضحكات فيها سخرية وشماتة بينما أصابع خفية لزجة تمتد من المعتمة الى وجهه وقفاه فيقاوم الغثيان ويعدو بالرعب عبر الأزقة ، وفجأة يفتح شارع ضيق على خلاء واسع غارق في غبشة البكور فينقلب اليه ، ويلوح البيت من بعيد ، بيت صغير من طابق واحد ، يعدو اليه والبيت يخرج لضوء الصباح وتتحدد حدوده وملامحه كلما اقترب منه ، وراها تطل من نافذة البيت الوحيدة مخفق قلبه فرحا وأسرع اليها ، اقترب من النافذة وراها ، كان وجهها المستدير نقى السمرة : وعيناها واسعتين سوداوين فيها انتظار قلق لسيان ، كان حاجباها هلالين أسودين وشعرها طويلا وفاحشا ، كانت دائئة السمرة والحلاوة ، وعلى واجهة البيت البيضاء رسوم ترحب بعسودة الحاج ، الجمل والحمل والاهلة وأبو زيد الهلالي مشرع سيفه ، وكلمات الترحيب بالعودة من الحج المبرور وآيات قرآنية بخط ثان ظلفائي ، كانت الخضرة العارمة تحيط بالبيت الابيض منددة بضوء الصباح ، وما كاد يمد ثرايمه اليها وهي تبسم له فرحة حتى اختفت واختفى البيت ، ووجد نفسه مطاردا مرة أخرى في الشوارع الضيقة المعتمة ، وعادت الوجوه الشائهة ببسابتها اللعابية وشماتة عيونها الواسعة الكريهة تقترب من وجهه ، والأصابع الخفية تنز لزوجة وتمعشبه ، تعبت بكل موضع من بدنه وهو يحاول الانفلات منها مرتعبا ومتقززا ، قال لنفسه وهو يعدو أنه سيكتب قصته من البنت السراء والوجوه والأصابع : وكلما ظن أن الزقاق المعتم الذي يعدو فيه سيفضي مرة أخرى الى الخلاء كان يسلمه الى زقاق آخر ، وكانت الوجوه والأصابع تعاود الظهور بجلافتها الغريبة ، وانتهى الى درب مسدود وحاصرتة الوجوه والأصابع اللزجة فامطلق صرخة رعب واستيقظ لاهثا وغارقا في عرقه .

لعل ذلك الحلم كان السبب في كل ما حدث صباح اليوم التالي ، لعله . . لماذا توقفت الاوتوبيس ؟ .. نهاية الخط ، كشك المفتش ، ونصبه الشاسي ، وبائع الجرائد ، والمحطة مزدحمة بالمتنظرين شلل الاولاد والبنات بملابس العيد الجديدة ، وجوه شاحبة مهروسة ، ألوان فاقعة والوان تجتمع في غير تناسق أو تشاغم ، الى أين يذهب ؟ .. بركة كبيرة من طفح الجارى تسبذ الطريق والكثيرون يخوضون فيها ، اولاد حفاة ، واولاد يلبسون الملابس الجديدة ويضعون أحذيتهم تحت أباطهم ، امرأة مبسوطة حامل تجر ثوبها من المياه المعركة ، عجوز ضئير يضرب الماء بعكازه ، وعاد الى محطة الاوتوبيس ، وركب نفس الاوتوبيس الذي جاء به .

امتألاً الاتوبيس عن آخره وأخذت الشمس تصب عليه وهجها فأصبح خائفاً ، شيخ بدين مرفوع الهامة يمسك بذيل جبته ويعبر بحيرة المجارى فى وقار ، يتنعم بشفتيه وأصابعه تحرك حببات مسبحة ، تحدث ذلك الزعيم ليلة الامس عن طلع المجارى ضمن الأمور الأخرى التى تناولها فى خطابه ، كان يخطب فى حماسة وحمة وقد خرج من السجن فى نفس اليوم ، كان يعبر عن مساعدته لحضور الجبع الحاشد ، وكان جمعه الحاشد بضع عشرات يصفقتون قبل أن تكتمل الجبل ويتلفت الكثيرون منهم حولهم وينظرون الى رجال الامن الذى يحيطون بمكان الاجتماع ، لماذا خطر ذلك الخطر بالذات وهو يسرى الرجل مندفعاً فى خطابه ، لو أن ذلك الخطيب فعل ما خطر له ماذا كان يمكن أن يحدث ؟ ..

كان يمكن أن يكون لذلك أثر أكبر من أثر الخطب والكلمات ، ذهب ليلة الامس الى ذلك الاجتماع لان يوسف كان قد رحل وكان يريد أن يهرب من وحدته وأحزانه ، الاتوبيس يتميل ، زعيق بوقه لا يتوقف وأبواق كثيرة تزعق وتصرخ ، الشارع الضيق مزدحم بالعربات وبالمارة ، أرضيته مخربة بالحفر والمطبات ، الإزقة المتفرعة من الشارع تفترشها القمامة والمستنقعات فى منيرة امبابية ، فى الغرفة الصغيرة المعتمة المظلة على الزقاق الطامح بيهام المجارى كان الشاعر الرقيق الثائر يكتب الشعر ويحلم بوجهه الصبباني ، بالايام القادمة ، ويتحدث بوله مشبوب عن المعشوقة اللغز التى وهب لها عمره ، فى الشهور الأخيرة كنا يتسكمان فى الشوارع حتى نهاية الليل ، كنا يقران من متهى الكتاب الحللين المتعبين والكلمات الكبيرة والخمور الرديئة ، من صراع العشاق الفيلسفين ، صراع الديكة المحاصرة بالقهر والعجز ويضربان فى الطرقات بلا غاية ، كان يوسف يحدق فى وجوه المارة ويقول فى مرارة :

— أبو الهول لا يريد أن يتكلم ، ولا يوجد من يستطيع أن يستنطقه ، تاريخ لغز ، وحاضر لغز ، ومستقبل مبهم ينذر بالفواجع .

كان يقول بالعجز الغاضب :

أريد كلمات جديدة لم تستعمل أبداً من قبل ، كلمات تحرك الدوامات المجنونة فى البراء الأسنة وتغيرها فى لحظات ، كلمات تشعل وتحرق .

كانت اليوميات تجسد العثقي اليائس الذى دفع بالعاشق الى حافة الجنون ، كانت تتسائل عن السر فى انعدام التواصل هل هو فى العاشق ام فى المعشوقة نفسها . كانت كلماته تجسد فى صراحة عارية رهيبة لوحة القبع والمهانة والجنون ، كانت ليلة قاسية حركت كل المواجه والمرارات والحيرة المخسنة وكان الحلم غريباً ، كان حتماً أن يحدث ما حدث فى صباح اليوم التالى من العمل ، كان موقف الابسى عبث جنون ومرارة .

أوشك أن يختنق بالموعظة الاخلاقية الطنانة التي كان يلقيها المرتشى على المحقق الجديد ، كان يجتر كلمات اليوميات ويستعيد أحداث الحلم متعبا وممورا ، حصدق الى الوجه المكتظ الملتحم وعينيه الكاذبتين ببياضهما البارد والى وجه الشاب المنصت الساذج منتظرا أن تنتهى الموعظة ولكنها طلقت وارتفع صوتها ، وكان الصنيق يلقيها على كل زملاء القسم فاندفع وهو يود لو ينهال عليه ضربا ، لو ينهال صنفا على الصدفين المكتنزين ومال عليه في غيظ :

— قل لى ، نسر لى كيف تستطيع أن تجمع بين الكلمات الطنانة الكبيرة ومخافتة الصوت فى الاحاديث الجانبية مع المتهمين ، كم يساوى انسداد تهمة عقابها الفصل ؟ .. هل تعمل لحسابك وحده أم أنك واحد من أصابع ذلك الذى لم أره يوما ولا أريد أن أراه ، أنا أعرف أن المهم رئيس القسم لا دخل له فى اللعبة لأنه ... واحتقن بياض عينيه وتهاusk كمادته .

— هل لك علاقة بالفراخ الفاسدة وأفخاذ الرومى المزيفة ؟

واندفع المرتشى خارجا وهو يشوح بيده :

— كهاك ثرثرة ، ليس لديك غير الكلام الفارغ الذى تقرأه فى الكتب .

نصاح فى أعقابيه :

— أنت مجرد أصبع صغير وحقر .

واصطدم المرتشى الهارب فى خروجه بعم صابر وأوشك أن يسقط منه المشروبات فاعتذر الكهل فى ارتباك ، كان يمكن أن ينهى الموقف لو لم يدخل عم صابر لحظتها ، حصدق الى الوجه الداكن الكهل الذى يلبى كل الطلبات بأدب شديد يستغفزه والذى يعتذر من أخطاء لم يرتكبها ، أحس لحظتها أنه لم يفهم أبدا سر عم صابر الغريب ، خطر له أنه لأبد وأن يكون جلد عم صابر سميكا جدا فاقترب منه :

— شمر ذراعك وارنى جلدك يا عم صابر .

— ماذا تريد يا أبنى ؟ .. هل ستعطينى حقنة لىما يسمونه بأمرض الصيف المعتية ؟

— لا .. لا .. أريد أن أعرف سمك جلدك .

وحصدق الى الرجل فى ذهول ، وتقدم السمع مستظرفا ، تقدم الساعى الآخر الكبير ورقبته الفليضة وشمر عن ساعده المكتنز الشعر وهو يبتسم فى برود وتلاحة ، بالبرود والتلاحة التى يمارس بها مهلوته مع موظفى القسم .

— يمكن أن ترى سمك جلدى أنا يا أستاذ أحمد .

وأزاح الكرسي الكبير من طريقه :

— أعرفه .. أعرفه جيدا ، انه مثل .. لا أعرف حيوانا له مثل جلدك .

وفى نفس اللحظة صاح ابن القديمة فى عم صابر آمرا فاندفع اليه :

— الا تكف أبدا عن الصياح والأوامر والنواهى ؟

وتجاهله ابن القديمة فى ترفع ، سوى رباط عنقه وأخذ ينقر على المكتب بخاتمه الذهبى الكبير فمال عليه :

— لا تطلق عليك يا ابن الفسالة القديمة ، آسف فقد كانت امرأة محترمة ولكنها لم تعرف كيف تربيك ، ولعل ذلك هو السبب فى خلافاتها المستمرة معك ومع زوجتك الانفتاحية .. وارتجف المتائق محتدبا ومد يده الى حقيقته السامسونيت السوداء :

— الزم حدودك .. الزم حدودك .

— قل لى .. مجرد اشياء بسيطة أريد أن أعرفها ، طبعاً كانوا يعاملونك هناك باحترام وتقدير كبيرين لأنك تركت مطولوا بلادك العظيمة المزدهرة كى تساهم فى نهضتهم الجليلة ، ولا شك أنك كتبت تنفق هناك بسخاء على الأهل لتعوض أيام الحرمان ، كتبت تقيم فى مسكن محترم يليق بوظيفتك ومركزك ، ولم تكن تسلم بلجاجة وتهافت عند شراء أى شئ : لم تكن تحسب أبداً وبدقة ما يساويه بالجنيه المصرى اليائس ، وبالبطبع كنت تعامل أبناء وطنك بود وتعاطف تحت تأثير الاخساس بالغربة ، اعتقد بل واستطيع أن أجزم بأنك لم تفعل ما فعله جارى ، كان ذكياً وفطنا ، أوصى زوجته قبل أن يهبطا من الطائرة بأن تقرص طفلهم قرصة شديدة اذا اقترب رجال الجمارك من حقبة الفيديو والشرائط ، وخالت اللعبة على موظفى الجمارك فارتعجوا من صراخ الطفلة المتصل وأفلت الفيديو من الرسوم .. لا .. لا .. انت لم تفعل مثل جارى لأنك من رجال القانون وتعرف الأصول .

ووضع ساقا على أخرى وهو يرتجف بغیظ وي مسح عرقه بهنديل الورق الكلينكس كانت الصديقة القديمة ترقى ابن القديمة بأشفاق ، وكان لابد أن تأخذ نصيبها هى الأخرى ، فاتجه اليها وهو يشير الى هفها الجديد :

— لماذا لا تجاهرين بجبك له ، اقصد مشاعرك ، اقصد رغباتك ، اقصد .. هل نسيتى تماما حكاية الحب القديمة التى حكيتها لى يوما وأنت تبكين ؟ .. ماذا ستفعلن وزوجته ؟ .. اعتقد أن الانفتاحية الناصحة اشتترطت

عليه قبل أن يهبطا من الطائرة أن يكتب كل شيء أو على الأقل النصف باسمها لأنها كانت في البلاد الغريبة مثله تماما .

ارتبكت واحتتن وجهها فاشفق عليها وفاء لصداقتها القديمة ، وكان نهى يدس وجهه في صفحات الجريدة :

— صفحة الوفيات أم الكلمات المتقطعة ؟

وابتسم الوجه الاسمر المملوء المتعب .

— كلاهما معا .

— قلت لك أنك لا تصلح للسفر ، أنت تختلف عن ابن القديمة ، كان لابد أن تعود بعد شهر ، وليتك عدت بلا متاعب أو امراض .

ومعجاة دخل المهم ، بدأ معها كعادته منذ الوهلة الاولى ، الوجه الداكن بنظاراته السمكة ووجنتيه البارزتين ، وسترته التي تضم بدائنته في احكام ، وعقدة رباطة عنقه الصفيرة بين فكي اللياقة الكبيرة المنشاه ، تسامل المهم في غضب وقور :

— ما هذه الضجة يا استاذ أحمد ، الا كفيك أنك لا تقوم بأى عمل ؟

ووقف له وقفة الانتباه وعظم بيده :

— تسام يلفنحم .

كان متخسبا ومهما ، وكان لابد للعبة أن تصل الى نهايتها .

حلق المهم في ذهول فالتقرب مطلقا :

— ثمة ، وأنت مفرم بثمة هذه ، ثمة أشياء بسيطة أريد أن اعرفها ، لا يهم الآن كيف تعاملك الدمام في البيت فهذا امر يمكن معرفته من الطلح الذي يوصل الطلبات الى البيت كل يوم ، فقط أريد أن أعرف كيف يعاملك السيد وكيل الوزارة ، ماذا يفعل عندما تدخل الى مكتبه ؟ ... هل يقف لك مسلما أم أن يمد لك اطراف أصابعه الكريهة ؟ .. كيف تقف امامه وكيف تتكلم ؟ .. أنا مستعد لأن أدفع .. أدفع مرتب الشهر كله بالرغم من أنه لا يكتبني في مقابل أن أراك مرة وأنت واقف امام وكيل الوزارة في مكتبه ، هل تتحنى انحناء صغيرة وتضع ابتسامة مهذبة على شفطيك لأنك رجل تعرف المقامات وتحترم التدرج الوظيفي أم أنك تقف مرفوع الهامة وتتكلم بثقة لأنك من رجسائل القاتون ؟

وارتج على الرجل :

— لا تغضب ... أنا أعرف أنك رجل مهم ، موظف عام مهم .

وظهر القوس المتثنى ، مال على رئيس القسم وفتح في اخنه :
— دعك منه يا سعادة الرئيس ؟ انت تعرفه مشاغب نقل من ثلاثة
اقسام في سنة واحدة .

وامسك بطرفى سبافته وابهايه بالقوس المتثنى وأزاحه بعيدا :
— ابتعد أنت ، سحقت بحذائى عشرة من امثالك فى حجرى هذا
الصباح ؟

يكى ما اصابنى من قرف .

— أنا ... أنا ...

نصاح فيه بدلا من أن يصنعه :

— قلت لك ابتعد والا ...

وحلق القوس ذاهلا وهو يبتعد ، أحس به وهو يشير لرئيس
القسم بأصابع يده اشارة تعنى أنه مجنون ، وكان الرجل ما يزال بهما ، وكان
هو منجرفا فى الموقف بتمعة حقيقية .

— قلت أنك موظف عام بهم .

وخرج الرجل من ذهوله مرتبكا مقتصد العرق .

— أنا رئيس القسم هنا ، أنا أعمل فى هذه الوزارة منذ أكثر من ثلاثين
عاما ، قبل أن تولد أنت ، أنا ...

— أعرف .. أعرف جيدا أنك رئيس القسم ، قسم التحقيقات العظيم
بوزارة العدل العادلة جدا ، ولكن قل لى يا سعادة رئيس القسم
باعتبارك خدمت الدولة ، أعرق دولة فى التاريخ ثلاثين عاما هل اذا مررت
فى الطريق العام يقف لك عسكري البوليس باحترام حتى ولو كان من رجال
الامن المركزي ؟ ... واذا ركبت اوتوبيس مزدحما وهو الحمد لله مزدحم
ليل نهار فهل يفسح لك الناس مكانا تقف فيه بعيدا عن سحق اقدام
والعرق ورخام الانفس ؟ .. وبالنسبة كيف تصل الى وزارتنا بحذائك
ملتصبا ، هل تحتفظ فى جيبك بقمشة قديمة وتنزوى فى طريق جانبى لطلوع
الحذاء قبل أن تصل الينا ؟ .. لا تنظر الى دهشا فئمة أسئلة أخرى ، أسئلة
بسيطة ولكنها تحيرنى .

هل اذا وقفت فى طابور فراح الجمعية يراعى الواقفون كهولتك
فيفسحون لك مكانا امامهم لتأخذ دورا قبل دورهم ؟ .. أنا أعرف أنك
لا تخرج من الطابور أبدا حتى ولو كان من طوابير الجمعية ، صحيح أنهم
تخطوك فى طابور الترقية بعدة سنين ولكن تلك نقره وهذه نقره أخرى واذا

وصلت الى كاتب الجمعية ولم تجد الفرخة المأهولة لاختفاء الفراخ لسبب
أو آخر فهل يتنازل مدير الجمعية ويطيّب خاطرك بكلمة أو كلمتين مراعاة
لثلاثين عاما التي أنفقتها في خدمة العدل ؟ . وطابور العيش ماذا تفعل
فيه ؟ أراهن على أنك أصدرت الأمر المكتبي رقم عشرة أو عشرين بتخصيص
الشفالة الريفية الصغيرة لطوابير العيش وفراخ الجمعية وكل الطوابير
الأخرى .

وانفلت الرجل مهددا متوعدا ، ولحس هو بسخف الموقف كله ولكن
لاحقه بالكلمات الأخيرة .

— طبعاً أنت لا تتخلى عن أهميتك وأنه جالس بين أولادك ، لابد
أنك تجلس في كامل أهميتك بالجلابية البيضاء النظيفة والطاوية المحكة أمام
التلفزيون وتحلق في الصور المتحركة ، وتتفضل ببعض التعليقات
الوقورة حتى يكس عليك النوم .

لابد أن شوقى شاهد الموقف منذ بدايته ، تقدم منه وقال ببسمة
مشفقة وود :

— ليس هذا هو الحل يا أحمد .

كانت المرة الأولى التي يخاطبه فيها باسمه مجرداً من كلمة استاذ
فزاد حبه له ، نظر في عينيه الذكيتين الواثقتين وتساءل عما إذا كان سينتهى
به الحال الى متهى الحالين المتعيين ، مال اليه منذ اليوم الأول لالتحاقه
بالقسم ، أحس صدق كلماته وصدق تفكيره وهو يجر زملاءه الى المناقشة ،
كان خريجاً جديداً وحامسه طازج ويكر ، عرف نوعه من كلماته الأولى
فانجذب اليه ولكن لم تكن قد تبقت لديه طاقة للمناقشة والمشاركة .

أحس بشيء من الخجل أمام البسمة الجادة الواثقة ، خطر له أن
يسأله عما إذا كان يعرف حلاً حقيقياً للعقدة المستعصية ، ولكنه لم يوجه
السؤال خشية أن يكون حله من نوع الطول التي ثبت فشلها وخيبتها ، هم
بأن يقول له كلاماً جارحاً هو الآخر فوجد نفسه يردد عبارة يوسف :

— تعبت من البحث من الحلول .

وسمع ابن القديسة وهو يتمتم في ترفع مغيط :

— عقد !!

فاستدار اليه وسأله صائفاً :

— هي فعلاً عقد فهل عندك حل لها ؟

وعندما انفلت خارجاً وراح يضرب في الطرقات أحس بشيء من الندم
على ما فعله بزملائه ، تسأل عما يمكن أن يحدث عندما يعود الى العمل

بعد اجازة العيد ولكنه طرد كل التساؤلات من عقله المتعب واتجه الى مقهى العشاق الفيلسوفين وفي نهاية المساء ذهب ليستمتع الى الخطيب الذي خرج من السجن لتوّه .

الشوارع النظيفة الواسعة مرة اخرى ، جماعات من اولاد الاحياء الاخرى تتطلق على الاسفلت التنظيف الملتصع ، عندما كان يمشى في مثل هذه الشوارع وهو صغير كان يسير محاذرا ، كان يتطلع الى البيوت العالية في توجس ، كان يتوقع ان يظهر فجأة من يأمرة بالابتعاد عن هذه الشوارع ، عندما كبر كان يرنوا الى الشرفات العالية والنوافذ العالية ، يتطلع الى النساء والاولاد والرجال ويتخيل طريقة حياتهم . كان يتصورهم سعداء وطيبون كان يتمنى ان يكون له سكن في عمارة عالية على النيل ، سكن فاخر وجميل ، وزوجة حلوة من ذلك الصنف الذي يطل من الشرفات العالية ويركب العربات الفاخرة ، كان يتمناها ببيضاء ربله ويشعر أشقر ومشوكة القوام ، شارع رحب تحف به الاشجار العالية ، شوارع جانبى صغير يفضى الى النيل القريب ، وهبط من الاتوبيس .

فيلا أنيقة تحيط بها الاشجار على سياج درجها من الجانبين شبه قلل خضراء ، قلل خزفية ، وكان وجه جاره خزفيا ، خطر له عندما فتح له الباب هذا الصباح وراه في مواجهته ان وجهه المستدير المتورد الملتصع مصنوع من الخزف . عام كابل والرجل يسكن في الطابق الأرضي ويصادفه كثيرا في طريقه دون ان يلتفت حتى اليه ، كان وجهه مقلقا ومتعبا ، وكان هو يسمع من غرفته فوق سطح البيت أصوات شجار الرجل مع زوجته واولاده ، كان مستغرقا في النوم عندما طرق عليه الباب وعندما رآه هم بأن يغلق دونه الباب ويعود الى فراشه ، وجد نفسه يرحب بالرجل بأدب زائد ، وجلس الرجل في وقار ، ترك يده بأصابعه القصيرة الممتلئة وكان هو مسترخيا في الكرسي القديم المخلع يقاوم النوم ، تطلع الرجل الى الكتب التي تغطي جدران الغرفة وسطح المكتب القديم المترب ورفت بوجهه الكروى الملتصع ابتسامة مبهمه سرعان ما ابتطمها وتهيا للكلام ، خطر له ان يسأل الرجل عن الحل الذي يراه ، هم بأن يقول له انه بالرغم من انه قرأ معظم الكتب التي يراها والكثير غيرها فانه لا يعرف الحل ولن يعرفه أبدا ، أراد ان يشير الى يوميات يوسف فوق المكتب ويقول له ان صديقه يئس من كل الطول فهجّر كل شيء الى دير في قلب الصحراء كما كان يفعل أجدادنا في الزمن القديم ، انفرج الوجه الخزفي من شبه ابتسامة فخطر له ان يقسوم من مكانه ويعيد غلقه ، وان يأمره بالانصراف ، انطلق الرجل يتحدث بكلمات منتقاة في موضوع لم يقبنيه ولم يكلف نفسه بالانتباه اليه وان أدرك أنه يتصل بالجارة الأرملة التي تسكن الطابق الثاني ، تنبسه على كلمات السهمية والشرف والفضيلة ترصع حديث الرجل فسأله في خمول :

— أتنس أنيابك ؟

واهتر الوجه الخزقي ، بدا عليه ما يشبه الدهشة فسأله وهو يتثائب :

— ألم تتمن مرات ان تضاجع زوجة جارك أو زوجة صديق لك ؟
وارتجف الرجل فيها يشبه الغضب فأمسك به من كتفه ورفعته الى الخارج وهو يبرطم بكلمات مختلفة ورد الباب ، وعاد الى الفراش .

ما الذى دهاه فى هذين اليومين ؟ .. ما سر هذه الجراءة التى يندفع بها فى تصرفاته ، أية طاقة هذه التى تفور بداخله بعد فتور وحزن الشهور الأخيرة ؟ برغم الأرق المذهب وقلة وقت النوم يحس بنبهه ويقتطع غريبتين ، لو يعيش هذه الحالة دائماً .

مضى بلدى صغير ، عدد من البوابين النوبيين والصناعية وأشخاص لا يمتون بملامح وجوههم الى حى العمارات المصالية ، ليجلس قليلا ، ليأخذ فنجانا من القهوة الرديئة .

كفت حلقة الصناعية الصغيرة عن الكلام وتفحصته بعينونها ، أولاد بلد تبدو عليهم الشهامة والجدمنة ، توقف الذى يمك بالجريدة عن القراءة للآخرين ، خطرت له الفكرة فنغذما على الفور .

ترك مكانه وسحب كرسيا وجلس بينهم وهو يبتسم فى ود ، انتظر أن يرحبوا به فحلقوا فيه بوجوم ، قال لهم مشجعا :

— استمروا ، استمروا فى حديثكم .

تسائل السمين الملتئء بشيء من الحدة :

— ماذا تريد ؟

— لا شيء ، مجرد الجلوس معكم ... الديكم مانع ؟

وحاصرته عيونهم فى توجس وريبة .

— استمروا فى حديثكم ، لا اعتقد أن لديكم ما يجب أن تخفوه عن الآخرين ولا اقل من أن يقول الواحد لأصحابه كل أو بعض ما يخطر له .

وتلعللوا فى جلستهم ، وتبادلوا نظرات محاذرة ، تشبث بابل أخير :

— صدقونى لست من رجال الـ

وهبوا جميعا واقفين ، وهبوا بالانصراف فغلدر المقهى خائبا .

حديقة الحيوان ، زحام كبير أمام مخدّل الحديقة ، الأولاد والبنات والرجال والنساء يتزاحمون لقطع تذاكر الخول ، الزحام والصياح حول الباعة ، باعة الفسيخ والخص واللب والسوداني والطلوى وسندوتشات الفول والطعمية ، زحام العربات يصل الى تمثال نهضة مصر ويحيط به كثيرون يفترشون النجيل في الشريط الاخضر الذي يقسم الطريق خلف التمثال ، تمثال الجرائيت الاحمر ، ثمرة انفعال محمود مختار العظيم بثورة ١٩١٩ الشابة الريفية تزيح بيسرها طرحتها وتهديدها الأخرى لتمس بها أبا الهول وثوبها الفضفاض ينسدل على بطنه ، أبو الهول يهم بالقيام وقد مد ساقيه الأماميتين في قوة ، يرنو الى الامام ، في وجهه تصميم غامض وأمل ، هل استنطق مختار أبا الهول ، يوسف كان يقول ان أبا الهول لا يريد أن يتكلم ولا يوجد من يستطيع أن يستنطقه ، وجه الفلاحة الحسناء يرنو الى البعيد ، الى كوبري الجامعة ، ضمرت كف مختار في سنواته الأخيرة ، أصبح عاجزا عن امساك الأزميل والنحت ، قبة جامعة القاهرة تلوح من بعيد خلف التمثال ، الجامعة وبدايات السبعينات ومنتصفها ، المظاهرات وأيام الحماس والتوجه ، أيام قليلة ساخنة ثم ينحسر كل شيء ويعود المستنقع الى ركوده الآسن ، كان الخطيب متحمسا وهو يخطب في جمعه الحاشد ، خطر له أن من الأفضل للمجاهد الكبير أن يفعل شيئا آخر غير الخطب والكلام ، خطر له أنه سيكون أمر رائع ومؤثر أن يخرج الرجل فجأة على جمعه الحاشد عاريا كما ولدته أمه ، ماذا لو فعلها هو ؟ .. هنا .. ما المانع ؟ .. ماذا يمكن أن يحدث ؟ .. ماذا يمكن أن يفعل به الناس ؟ .. فليكن فوق التمثال ، على الجانب الآخر لأبي الهول ، فلتكتمل أيام الجنون .

واندفع الى التمثال ، تسلقه من الخلف ووقف في الجانب المواجه للفلاحة الحسناء ، وخلع ملابسه قطعة قطعة وألقى بها حتى أصبح عاريا تماما وأطلق تهقته عالية حتى يلتفت اليه الإنظار .

وصفق كثير من الأولاد وهم يشيرون اليه ، وتطلع اليه بمض المحيطين بالتمثال ثم انصرفوا الى شئونهم وتنبه اليه شرطى المرور ، حقق اليه متجهما واندفع ومعه أفراد من المسارة الى التمثال في غضب .

سرحية أهل الكهف

كوميديا من فصل واحد

محمود دياب

شخصيات المسرحية :

أولا : الناس

١ - عم هسان : مصرى طيب ، تخطى الخمسين ، كان خادما في قصر ميم باشا ، صار خفيا له بعد أن تحول رسميا الى مخزن للتحف والتماثيل .. أنه بحكم وحدته الطويلة دائم التأمل ، والشرود ولكنه حين يلتقى بانسان ما ، لا يكف عن المثرثرة كنوع من التعويض .

٢ - شوقى : عامل كهربائى .. فى حوالى الثلاثين .

٣ - مجموعة الناس :

هى مجموعة من الناس الماديين ، وصفناها عند ظهورها بأنها نموذج لمجموعة ركاب أحد أتوبيسات القاهرة .. بينهم رجال وفلاحون وعدد من سفار الموظفين والموظفين ويلقون جوالون ... الخ .

ثانيا : التماثيل

١ - مجموعة التماثيل :

هم تسعة تماثيل شمعية فى الحجم الطبيعى للناس ، بينهم سيدتان ، وجههم فى سن الشيخوخة فيما عدا سيدة واحدة هى لم تخط الأربعين والجميع فى ثياب السهرة .. الرجال منهم يلبسون الطرابيش فيما عدا واحدا منهم وهو التمثال الأول .. السمين .

٢ - الأستاذ كلف كلف :

ماكر فى حوالى الخمسين ، أخذ على عاتقه الدفاع عن التماثيل .

زمن المسرحية :

خريف سنة ١٩٧٤

المنظر :

(ردهة واسعة فى أحد القصور القاهرية القديمة . الردهة عالية الجدران ، عالية الابواب والنوافذ ، النقوش البارزة المذهبة منتشرة على الجدران ، لا شك أن هذه الردهة

نفسها شهدت أياها وليألى مجيدة في الماضي البعيد نسبيا ، أما الآن ، وفي هذه اللحظة التي أخذناها ليرتفع فيها استار ، فأنها ليست سوى مخزن لبعض التماثيل والتحف القديمة ، الستائر الثمينة ما تزال هنا وهناك ، وإن تكن قد فقدت رونقها القديم . وضاعت ألوانها تحت طبقة سميكة من الغبار .

الغبار يغطي التماثيل والتحف أيضا ، المتكوت تنسج خيصة كبيرة على الردهة ومحتوياتها .. حتى أن ستار المسرح ذاته لم يسلم من خيوط العنكبوت .

(الوقت نهار ، ولكن الردهة ممتلئة ، ويتمرر علينا مشاهدة محتوياتها ، فإذا ما أضيفت نيبا بعد ، أمكن أن نرى ما فيها .. التحف والتماثيل المخزونة ، فأما التحف وقطع الآثار النادرة المكسدة ، فمتروك تخيلها للقارئ وللخروج ، وأما عن التماثيل ، فهي مجموعة فريدة من نوعها ، هي تماثيل شمية لعدد من الشخصيات ، في الحجم الطبيعي لها ، ليست ملابس الناس ، عددها تسعة ، بينهما تملان لامرأتين ، وهي في أوضاع مختلفة ، فمنها الجالسي ، ومنها الواقف ، ومنها النائم أيضا وجميعهم في سن الشيخوخة إلا تيمال السيدة (٢) فهي لم تتعد الأربعين ، الطرابيش على رؤوس الرجال إلا التمثال السمين فهو ماري الرأس ، ولهذه التماثيل طبيعة غريبة ، فالت إذا حققت النظر في الوجوه خيل اليك أنك تعرف أصحابها ، وسيدعئك هذا إذا لم تكن قد التقيت بهم بالفعل ، غير أن دهشتك ستزول حتما حين تدرك أنك كتبت تعرف هذه الوجوه من صورها التي كانت تملأ بها صفحاتنا ومجلاتنا ، سواء في صفحاتها السياسية ، أو في صفحات المجتمع ، وذلك حتى مطلع الخمسينات .

وجميع التماثيل ، بغير استثناء ، في ثياب السهرة .. حتى أن من الرجال من يضع على صدره خنفة من النياشين) .



(الباب الرئيسي للردهة يتحرك بصعوبة شديدة ، فترى شريط من الضوء الواهن على أرض الردهة . ويدخل حسان غير المخزن فيلقى نظرة مستطلعة على المكان بينما هو يتابع زلزالته مع شوقي الذي يقف بالباب ينتظر ويده على سلم خشبي ذي مظهرين) .

حسان : كله إلا فضايح الناس . مباحطقتي سرتها .. صدقتي . سرتها بتجيبني المسقط ، بس في عزية زى عزيتنا .. « عزية الخيش » مستحيل تتكلم من مواجه الناس .. لا وتتكلم عن فضايحهم ، كل شيء ملخبط في عزيتنا ، آخر لخبطة .. مواجهس يعني فضايح .. وفضايح يعني مواجه .. وهي دي المشكلة .. (وينطق النظر فيما حوله) أنا مش شايف حاجة .. المخزن غلطة ، بس أنا لحسن الحظ حافظه ، بالليل ، أمشي فيه وأنا مغضب ، اتفضل .. هات السلم وتعالى .. (شوقي يرفع السلم ويخطو خطوتين داخل المخزن ويلتوقف) .

شوقي : مجميع السلوك اللي أنت عايزها .. ورا الباب (ويشير إلى نقطة عالية في الجدار خلف الباب مباشرة) أصلي أنا كنت باشتغل في القصر ده ، قبل ما يعمل مخزن واتمين غير عليه .. وعشان كده تلاقيني حافظه بالليل .

(شوقي يضع السلم في المكان المناسب ، ويرفع كيس أدواته ويستعد لصعود السلم) .

حسان : على مهلك .. ما تستعجلنى .. قدأما النهار طويل .. وادى احنا بئدرش ..
(شوقى يصعد السلم حتى النقطة التى أشار اليها حسان ثم يأخذ يتحسس
الجدران باحنا عن غطاء المجمع المطلوب) .

شوقى : مخزنكم ضلعة قوى ..

حسان : (وهو يدور بانفه متشعبا فى تفزز) فعلا.. وريحته منتشرش ، من سنين ما افتتحش
الباب .. عشرين سنة وكسور .. حتى الهوا كان ممنوع يخش المخزن ..
تعليمات المصلحة كانت زى السيف ، خدوا بالك من المخزن .. اياكم
تفتحوا الابواب ولا الشبليك ..

حاضر .. ع المعين والراس .. وانا بطبعى راجل نظامى ، اعيد
النظام .. وبينى وبينك ، تعليمات زى دى اصلحتى انا .. طيب قدر ان
شباك افتتح ، وراهوا ولاد الحرام ساقطين ع المخزن ، ونهبوا المهدة
(ويشير الى التابل) يبقى ايه العمل .. ؟؟ يبقى انا رحت فى داهية طيما ،
ويبقى بيتى انقرب .. ولا ايه .. ؟؟ (سكته) هيه .. لقيته .. ؟

شوقى : الظاهر انى لقيته .. (ويبدل محاولة لرفع غطاء المجمع) .

حسان : (فى زهو) ضرورى تلاقيه عنديك .. دانا اقدر اقوله ، فيه كام خرم وكام
مسمار فى حيطان القصر ده .. دا عبر يا اسطى شوقى ، مش شوية
(ثم يتنهذ متفغفا) ماعلينا .. كنت باحكيك من عزيتنا ، وعن مسألة الفضايح
والحاجات الى زى دى .. خذ عندك المثل ده .. قدر ان ست من الستات
مائتيه فى الشارع .. ومائيش على جسمها غير الجلابية ، يعنى مائيش عليها
حاجة تحت الجلابية .. طيما ماحدث يستجرى يقول ان احنا قدام فضيحة ..
ليه .. ؟ لانك - طيما - ما تعرفنى اذا كانت الست لابسة ولا مش لابسة
حاجة تحت الجلابية .. حلو كده .. ؟ (الموضوع شد انتباه شوقى) .

حسان : (مستطردا) انما افترض بقى .. ان الجلابية اللى لابساها الست مهربة ،
خرم هنا .. وفحصه هنا .. قول باختصار ، الست ماشية مكتشوفة ..
حالة زى دى حتمسها ايه يا اسطى شوقى ؟
شوقى : فضيحة طيما ..

حسان : (بحماس) عظيم .. قدر بقى ان الست ماحلتهاش غير الجلابية المهربة
ديه .. ازاي تحاسبها على انها عملت فضيحة .. ؟ هه .. ؟ ازاي .. ؟
شوقى : هيه مسألة تحرر فعلا ..

حسان : ادى حال عزيتنا باسطى شوقى .. كل شىء متلخبط ، آخر الخبطة لا أنت
تقدر تلوم ولا بهون عليك تعاتب (وتبر برهة صمت قصيرة ، ويمكن شوقى من
رفع الغطاء) .

حسان : هيه .. ازى الحال منك .. ؟

شوقى : شلت الغطاء .. (ويناول حسان الغطاء) والقروض انى اشوف حال
السلوك .. بس المخزن عتمة قوى ..

حسان : (ماترنا) وعششان كده كلوكك تصلح الكهريا .. انا مش فاهم ايه الى
يخليهم يفكرنا يصلحوا الكهريا فى المخزن .. (ماترنا) ماظننى التباثل حتقروا
جرايد .. (ضاحكا) ولا يمكن يقروها تعليمات المصلحة ..

شوقى : انا مش حاسر افشتل فى العتبة دى .. ما نفتح لنا الشباك يا عم حسان
حسان : جرى ايه يا اسطى شوقى .. دانت راجل قدحم فى المصلحة وعارف تعليماتها
(مرددا التعليمات) خدوا بالك من المخزن .. ما تفتحوش الابواب ولا الشبابيك .
شوقى : (مقاطعا) بس التعليمات صادرة النهاردة بنى اصلح الكهريا فى المخزن ..
قولى انت ازاى اصلحها فى الضلمة دى .. ؟

حسان : انت عايز تنفذ التعليمات .. ودا حقك .. وانا مش عايز اخالف التعليمات ..
ودا من حقى .. يبقى ايه الحل .. ؟

شوقى : (بضيق) انت بترد على الكلمة بعشر كلمات .. ادبنى كبريت .. معاك
كبريت .. ؟

حسان : الكبريت .. دا احسن حل .. رينا يفتح عليك (ويخرج عليه كبريت من
جيبه فيهرضا ليتحقق مما بها) يكفك كلام عود .. ؟

شوقى : ولع لى عود لو سمحت ..

(حسان يشعل عود كبريت ويرفعه الى شوقى ، شوقى يتناول العود
ويتنكس اخرنا من اخراج اسلاك متشابكة ثم يلقي العود المشتعل بمركة
مفاجئة) .

شوقى : النار لسمتنى .. (ثم فى مصيبة) ما نفتح الشباك يا عم حسان .. هوا
معقول ولاد الحرام ينهبوا المهدة قدام عينا .. ماظننى اشوف شغلنى
يا اخى ..

حسان : والننى تروق ياسطى شوقى ، وتبسك اعصابك .. انا راجل نظامى ..
باميد النظام .. والاوامر الصادرة النهاردة بقول انى افتح لك الباب
لاجل ما تصلح الكهرياء .. ماكالننى افتح الشباك .. وانا بلخلف من
المسئولية .. لانها لو طبت حطبت على دماغى لوهدى ..

شوقى : بس الاوامر الصادرة بتزيمك تقدم لى كل التسهيلات فلشان اخلص شغلنى..
ودا معناه تفتح لى الشباك ، وتمل لى كوباية شاي ، لما يجيلى المزاج.

حسان : انا قلت لك اعمل شاي وانت رفضت ..

شوقى : بس اديك بتعطلى ..

حسان : التعليمات الى بتعطلك مش اتا ..

شوقى : اكلمك بصراحة يا عم حسان .. ؟

حسان : انا باحب الصراحة .. فى عزيتنا بيعيدوا الصراحة ..

شوقى : انت فاهم عزيتكم كويس قوى .. ودا واضح .. انها لالاف ماغندكنى اى فكرة عن
الى بيحصل فى المصلحة .

حسان : (في شعور بصدق هذه الملاحظة) ما هي المصلحة كبيرة يا اسطى شوقى ..
وانا ماباشوفش منها غير المخزن ده .. جاعرف ازاى اللى بيحصل فيها ..
حانجم يعنى .. ؟

شوقى : لو بطلت كلام شوية ، وفكرت في الموضوع ، حتهم اللى انا فهنته ، وتفتح
الشباك من سكات ..

حسان : (بدھشة) وانت فهنت ايه يا اسطى شوقى .. ؟

شوقى : تعليمات ايه يا راجل اللى انت ماسك فيها وميت .. التعليمات دى
قمت يا هم حسان ..

حسان : پس ما اتلفيتش ...

شوقى : عايز تفهم ولا مش عايز ؟

شوقى : افتح الشباك .. وانت متظن .. مافيتش مخلوق في المصلحة هيحاسبك .
بالعكس جاييز بدوك علاوة .

حسان : والتعليمات ..

شوقى : برضه بيتوللى التعليمات .. انا نفسى تشغل منك شوية ..

حسان : ادبني شغلته .. افضل اتكلم ..

شوقى : مادام فيه اوامر بان اهننا نطور المخزن .. يبقى ضرورى فيه تعليمات جديدة
بفتح الشبايك .. ادى واحدة ..

حسان : طب والتتية ..

شوقى : ثم ان اللى يدى ابو بتنوير المخزن بالكهريا في الليل .. مايزعش لو نورته الشمس
في النهار .. صح الكلام ده .. ؟

حسان : (بغير اقتناع) فيه حاجة تالتة .. ؟

شوقى : طبعا .. تخيل بقى المصيبة اللى حقع على راسي وراسك لو اتي رجعت المورشة
في تردد و غير اقتناع) .

من غير ما اصالح الكهريا في المخزن .. (حسان يطرق مفكرا بدھشة لم يرفع وجهه
في تردد و غير اقتناع) ..

حسان : انا مش فاهم حاجة من الكلام ده .. لكن فاهم التعليمات كويس . (سكته) ومع
ذلك ، حافض الشباك .. علشان خاطرك انت بس و حياة ابوك تعمل لك همة ،
وتخلص قبل ما حد يطب علينا (ويتلمس طريقه في الظلمة الى النافذة في
الناحية الاخرى من الردهة .. والنافذة مغطاه بستارها السميك القزيم) .

حسان : (متابعاً ثرثرته وهو في طريقه الى النافذة) لحسن الحظ اني اشنفلت في رص
التبائيل والنحف دى في المخزن .. وعلشان كده تلاقيني عارف سكتي بينها كويس ..
يعنى اقدر امشي وسطها وانا مخمض ..

(ويحاول ازالة الستار عن النافذة فيتساقط فيارها ويؤذى عينيه فيتوقف
ايغرك عينيه) .

حسان : ملعون العفار ده يا أخى .. (ثم يفتح عينيه) أهى التعليمات ماكنتى بتسمع
لنا حتى بكس العفار ..

شوقى : مايقش فى التعليمات بند صريح عن العفار ..

حسان : صريح لا .. لكن مقتهوم .. ازاي حكنس العفار والبيان والشيايك مقفلة .. ؟

شوقى : عندك حق ..

حسان : (وهو يزيح الستار شينا فشيئا) كان الباشا صاحب القصر ده مايطقش روجسة
العفار فى بيته .. كان وجود شوية عفار على جزمته هو ، معناه
خضم يوم من أجرى أنا . انما شوف الدنيا .. على فكرة فيه تمثال هنا للباشا
صاحب القصر ، وكمان تمثال لاراته .. (ويفتح أخيرا فى أن يزيح الستار) تفكر
لو الباشا رجع للدنيا وشاف العفار دا كله فى قصره ، جيعمل فيه ايه ؟
دا كان والعيساذ بالله مفترى (ويفتح النفاذة على مصراعها ، فينفضر ضوء
النهار فى الغرفة ، وتسقط أشعة الشمس على التمثال الاول ، وهو أقرب
التمائيل الى النفاذة ، يجلس ملفنا نحو الباب) .

شوقى : (يتنهد فى ارتياح ، ويلقى نظرة شاملة على محتويات المخزن) كويس أن الفيران
ماكلتني مهدتك (ويضحك ضحكة صغيرة ثم يوجه اهتمامه الى عمله فهو يفحص
الاسلاك ، ويقص التالف منها ويعيد لمامه) .

(حسان يلقى نظرة من النفاذة على أرض الحديقة ، ثم يستدير بوجهه
نحو شوقى ، ويقف معتبدا يجسده على قاعدة النفاذة بتأمل التماثيل كأنها
ليتم عليها) .

حسان : يوم ما قفلت الشباك ده ، آخر مرة .. ماكنتش اصدق انه جيفتح تانى .. واديه
افتح .. وأنا اللي فتحته بنفسى .

(ويثبت حسان نظره على التمثال الاول .. انه تمثال لرجل ذى أهمية ، فخم
الجنه ، تطل من عينيه نظرة خبيثة ، في أن سمته وجهه وغلظة رقبته ، تجعلانه
يبدو على شيء من البله) .

حسان : (مشيرا الى التمثال الاول) التمثال التخفين ده ، كان آخر حتمه انفسات
للمهدة .. شيلناه يوميا ، خمسة رجاله . وأنا كنت اسه بضر عاينى ، ومع
ذلك ، كنت حافس تحتة .. (ويتخصص وجه التمثال الاول باصابعه ، ثم
ينفضها مما علق بها من غبار وغيوط فتكبت) .

أنا مش فاهم البنى آدم بياكل ليه ، علشان يرى جته زى دى .. (مازحا)
أنا شخصيا ماعرفش حلجة تجيب النتيجة دى غير الملف .. (ويضطك) .

شوقى : السلوك كلهما تلفاته .. لازم يفرها كلها ، اذا كانوا عايزين المخزن يفضل
منور .

حسان : (معلقا نظره على التمثال الاول وهو يهر به) التمثال ده له بصة مالمجيش ..
زى ما يكون بيشتنم (ثم مازحا) فى عزيتنا يا أسطى شوقى ماشوقش غير ناس
نشافنة .. جلد على عضم .. الواحد منهم يعدى قدامك تفكره خيسال .
(ويضحك ضحكة صغيرة) حصل مرة أن راجل فى مؤيتنا طلق مراته علشان

تحفة قوى .. وبعد ما تجسوز غيرها ، رجع يدور عليها لأجل ما يرجعها لذته ..
تعرف لييه .. ؟ لأن مراته الأولى - على حد قوله - كان في جسمها شوية
لحم .. (شوقي يضحك ضحكة صغرى) وملحدش في عزيتنا شاف في العملة دى اى
فضيحة .. ولا حد فكر يلومه .

شوقى : وينيد باية اللوم يا عم حسان .

حسان : تفكر فيه الرجالة في مزيتنا ييجوا خلفه الميغال يا أسطى شوقى .. ؟ أو عى
تصدق أنهم ييجوا الميغال ..

شوقى : آمال بيخلفهم ايه .. ؟

حسان : علشان يشوفوا نسوانهم متفوخين شوية .. الست تحبل تقوم تتنفخ .. تولد ..
تقوم تحبل تانى .. وأهى نفخة أحسن من بلاش ..

(شوقى يضحك) .

حسان : الكلام ده قالمولى قرداتى حكيم في عزيتنا ..

شوقى : المدهش أن عزيتكم فيها حكيم ياعم حسان ..

حسان : كل عزة لها حكيمها يا أسطى شوقى . ولو حصل لك نصيب وشفت جيلوى
تتعرف قد ايه الرجال ده حكيم ..

شوقى : ومين جيلوى ده ؟

حسان : القرداتى .. زارنى مرة هنا .. وفضل يلح عليه انخله الخزن يتفرج .. واصل
أنا بطبقى قلبى ضعيف مع أهل عزيتنا .

شوقى : خالفت التعليمات ..

حسان : قلت دقايق .. ماقيش غيرهم .. وما اكرروشى .. حبيت أضحك ممساة قلت
له .. (مشيراً الى التماثيل) دول ناس اكابر يا جيلوى .. ياريتك جيت القرد
ممالك .. كنت لبت منهم قرشين كويسين . كنت فاهم انه حيفحك مايفمكش ..
وقال لى : وهما كانوا يسيبولنا المقيمة وهما بنى آدمين يا حسان .. علشان
يدونا وهما تماثيل .. أظن ماقيش بعد كده هكمة ..

شوقى : أنا شفت بعينه واحد قال حكمة أنفج من دى .. هوا شيال عجوز ،
كان بينقل حاجات من مخزن مصر الجديدة من يومين .. وكنت هناك باصالح
الكهريا .. وقف يعلق في التماثيل اللى زى دى ييجى خمس دقايق ، وبعدين هز
دماغه وقال لى : الناس دول لوا كل الخير اللى في الدنيا وهما عايشين ..
ماسبولناش حاجة .. والظاهر أنهم لوها وهما تماثيل برقمه .. آمال يعنى
الخير راح فين .. (حسان يطرق متأملاً عبارة الشيال الحكيم) .

شوقى : (وهو يوجه اهتمامه الى عمله) الدنيا مليانة ناس طيبين .. (وتدر لحظة
صبت .. وخلال هذه اللحظة حدث شيء قريب في الخزن لم ينتبه له
حسان ولا شوقى .. شيء يفسد يكارنة فإن التمثال الاول السمين كان أسرع التماثيل
تأثراً بالهواء الذى يتسرب الى الخزن ولعل أشعة الشمس التى وقعت عليه

كان لها تأثيرها أيضا ، فلقد أخذت الحياة تدب فجأة في عينيه .. ثم اذا هو يحرك راسه حركة خفيفة كأنها يقيق من سبات طويل .. ثم انه يحرك راسه حركة بطيئة جدا تجاه النافذة ، فهذا تماما) .

حسان : (بعد سكتة نأمله الطويلة) لمزينا طبيعة غريبة قوى يا اسطى شوقى .. اول ما رجلك تدب فيها تحس انك دخلت مهزنة .. الناس فيها غرقانين في الحزن لشوشتهم .. لدرجة لو حد ملت يتهالك ان اهله ماحزنوش عليه كما يجب ..

شوقى : مع ان ماحدش حيورث منه حلجة طبعا ..

حسان : والحقيقة ان حزنهم ع الميت بيضغ في حزنهم الاصلى مايبانش .. نقطة في بحر .. ملى مقولة الفكرة دى برشه .. ؟

شوقى : سمعت موثق في الادارة بيتكلم عن مرض جديد اسمه المقد النفسية .. والظاهر ان عزيزكم مرضانة بالمقد النفسية .. ناولنى الفطا لو سمحت .. (يناوله حسان الفطاء) .

(تمثال آخر يتحرك حركة التمثال الاول ثم يبدأ) .

حسان : خلصت من هنا .. ؟

شوقى : مؤقتا ، لفاية ما اشوف بقية المبنى (وينشغل بشوقى برد الفطاء الى مكانه) .

حسان : (مستطردا) والغريبة انك تلاتهم يا اخى - قصدى اهل مزينا - يموتوا في نعل الخير .. واى واحد منهم مستعد يضخى بنفسه عشائك عند اللزوم .. على فكرة .. فيه تلاته من مزينا ماتوا شهدا في الحرب بن سنة .. على خط بارليف .

(تمثال ثالث يتحرك حركة التمثال الاول ويبدأ) .

شوقى : (وهو يهبط السلم) كلامك عن مزينكم شوقى لانى اشوفها .

حسان : مزينة الكيشي اسمها .. ياريت تسمح لك ظروفك تزورها .. بس ماتسحلكش تجبات فيها .

شوقى : لينه .. ؟

حسان : لو نمت فيها ملى حسلم من الكوابيس .

(شوقى يضحك ضحكة حقيقية) .

حسان : مافيش مرة زرتها الا واستلمتى الكوابيس بالليل .. هوا كابوس واحد في الحقيقة .. نفس الكابوس في كل مرة .

شوقى : اهى دى حاجة غريبة ..

حسان : فعلا غريبة .. في كل مرة اشوف الياشا صاحب القصر ده تمثاله اللى قاعد هناك ده .. (ويشير الى تمثال رجل تظاهر الالهية والخطورة يحمل على صدره عددا من النياشين .. ويحرك شوقى ليلقى نظرة مدققة على التمثال) .

المشهد الثاني

المنظر :

(يدخل القصر الذى يضم مخزن التحف ، واجهة القصر ، على يسار المسرح سلاسلك يعلو على الأرض بئمانى درجات .. القصر على ناصية تحيط به مساحة من الأرض كانت حديقة فيما مضى ، غير أنها تجردت الا من بضعة شجرات . ويفصل القصر من الطريق سور من القصبان الحديدية ترى منه جانبين ، أحدهما على يمين المسرح ، والاخر فى خلفية المسرح ، فى مواجهة الجمهور ، حيث توجد البوابة الخارجية للقصر ، وهى بوابة حديدية أيضا ، تطلق بسلسلة وقفل كبير . دكة حسان الحارس وضمت أسفل السلاسلك بحيث يتعذر على الجالس عليها أن يرى الداخل أو الخارج من باب المبنى وعلى الدكة بعض مهام حسان ومنها عصاه) .

الوقت : نهـار

(حسان يجلس القرفصاء على الأرض بجانب الدكة ، يذيق السكر فى كوبين من الشاي وهو مستغرق فى التفكير .. ويظهر شوقى فى الخلفية ، قادما من وراء القصر حسانا سابه ، فيسندة فى مكان قريب من الدكة) .

شوقى : دلوقت كل شء تمام .. لو حبوا ينوروا المخزن يجوا ينوروه .

حسان : اتعد الشرب الشاي .

شوقى : هوا دا فصلا وقت الشاي .. (ويجلس على الدكة ويتناول كوب الشاي ، ويرشف منه رشفة كبيرة باستمتاع) .

شوقى : انت شغلـت دماغى بمزيتكم .. من ساعة ما سبتك ما مبطلتش تفكر فيها .

حسان : عزيزنا تستاهل تفكر فيها ..

شوقى : فكرت فى تفكيرك لحب الناس فى مزيتكم لخلقة العيال ..

حسان : تقصد نفسك جبالاوى .

شوقى : أنا ما اظنـش ان جيبهم لخلقة سبيه جيبهم لنتحة الستات .. زى ما بتقول .

حسان : امال انت رايتك ايه .. ؟

شوقى : المسألة أبعد من كده فى رأى انا بيتيمالى ان الرجالة فى مزيتكم عايزين يثبتوا انهم رجالة .. ومشى لاقين طريقة غير انهم يخلقوا عيال .. والستات نفس الشئ .. ما فيش قدامهم طريقة يثبتوا بيها انهم ستات ، الا انهم يجبلوا ويخلقوا عيال .

حسان : (مبهورا بالفكرة) انت زيت عزيزنا . ؟ ضرورى زرقها ..

شوقى : امرف ست خلقتها اتشوهت فى حريقة .. ومن يومها وهيه بصرة على انها تخلف لجوزها عيال .. ما فيش سنة تعدى الا وتخلف له عيل جديد .

حسان : (في حماس) هو ذا الكلام الصبح .. أنت فاهم عزيتنا أكثر منى .. والله لاربك دماغ جبلاوى براك ده .. حاخليه بعيد النظر في كل كلامه .. (ويضحك في سعادة غير أنه يقطع ضحكته فجأة وقد تملكه شعور بالاغتمام) .

شوقى : (وقد أدهشه تفرح حسان) آيه الحكاية .. أنت غيرت راك ولا آيه .. ؟

(يفتح باب المبنى في هذه اللحظة بهوء شديد ، ويظهر من ورائه التمثال الأول السمين أنسانا يتحرك ، على رأسه وثيابه أثر من الفبار ونسيج المتكسوت ، أنه ذاهل النظرة ، يبدو وكأنه لم يتخلص نهائيا بعد من أثر النوم الطويل ، يتوقف بدير عينييه فيما حوله ، ويسير كالنوم) .

حسان : أنت بتجرنى للكلام عن عزيتنا .. وأنا عايز أتساها النهاردة خالص .. سيرتها بتقلب مخي .

شوقى : مش حتقدر تساهها .

حسان : أقدر ... أشغل دماغى بحاجات هأيفه .. زى كوباية الشاي دى مثلا .. (ويستطعم الشاي بحركة عمدية ظاهرة) هم .. آيه راك في الشاي ده ..

شوقى : (يرشف رشفة من الشاي بتلوقا) مش بطل ..

حسان : تفكر الشاي ده مخلوط ببنشارة الخشب وقشر المدس .. ؟

شوقى : (يتلوق الشاي مرة أخرى) ما أفكرش ..

حسان : (بتلقائية وبحكم العادة) في عزيتنا يبشروا نشارة الخشب المصبوغة على أنها شاي .. وهما مارنن انها نشارة .. ويشوفوا المفاريت بالليل .. وجبلاوى القردانى بيقول ان المفاريت دى سببها الشاي اللى يبشروه .

شوقى : (يقاطعه مازحا) قبطلك .. أنيك بتتكلم عن عزيتكم .. (ويضحك) .
(التمثال الأول يهبط السلم الى أرض الحديقة في ذهول وبحذر شديد خشية السقوط) .

حسان : (في باس) الظاهر انى مش حافدر اقلع عزيتنا من رأسى أبدا .. ولا عمرى حاسلم من اللبظطة والصداع .

شوقى : حنهرب من تسنا ونروح فبن يا عم حسان .. ينهض واقفا) يادوبك اطلع ع الورشة ..

حسان : وجودك معايا مسلينى ..

شوقى : (مع ابتسامة ودود) والشغل بياكلنا عيش .. من اذلك (ويرفع سلمه ويستدير نحو البوابة الخارجية) .

حسان : مع السلامة .. شرفت .. (ويلحق بشوقى الى البوابة) أبقي خلتنا نشوفك .

حسان : (مشيعا شوقى من خلف قضبان السور) حاوصل لجبلاوى راك في خلفه العيال .. (ونسمع ضحكة شوقى بعد أن أغشى) .

(التمثال الأول اتجه الى السور الحديدى على يمين المسرح ، فوقف جامدا يحلق في الطريق من خلال القضبان) .

(حسان بعد أن ودع الأسطى شوقي عاد الى دكة مطرقاً مشغولاً بالذهن ، ولم يفتبه الى وجود التمثال الأول الا بعد أن جلس على الدكة ، فمتمنئ فقط وقع بصره على ظهر التمثال تملكته الدهشة ، لا لأن تمثالا تحرك ، فهو لم يعرف بعد أن تمثالا تحرك ، وإنما لأن رجلاً ما دخل الى المكان في غفلة منه) .

حسان : (متنبهاً) حاجة فريفة .. مين ده ؟ .. وأزاي دخل هنا .. مستحيل يكون نظ السور .. والا كان دم السور (ويتنسم ابتسامة مرتبكة تتلاشى سريعاً ، وينهض فينتجه الى التمثال) .

حسان : يا استاذ .. يا سيد ..

(ولكن التمثال لا يجيب ، فيهد حسان يده الى كتف التمثال منها) يا استاذ ...
(التمثال يدير عينيه الى حسان بهدوء) .

حسان : ما تأخذنيش .. ممنوع حد يخش هنا من الجمهور .. وتلميحات المصلحة صريحة ، وما بترحمش ..

(التمثال الأول يتأمل حسان بنظرة استخفاف ، وإنما بهدوء ربما كان قد تولد حتى هذه اللحظة في أعمال حسان ، شك بعيد غامض في حقيقة الشخصية التي يتحدث اليها ، خاصة وهو يواجه نظرة التمثال التي يعرفها ، ولكنه في الحقيقة كان من العقل بحيث لا يتقار لافكار جنونية .. كان يكون هذا الرجل هو نفسه التمثال الذي يعرفه) .

حسان : (مرتبكاً أمام نظرة التمثال) انا كنت اتبنى لو تسبح المصلحة للجمهور بالدخول .. علشان يفرجوا ع التحف اللي عندنا .. عندنا جوا تحف ظريفة قوى تمجيبك .. بس للأسف المصلحة مش راضية .. اصلها بيني وبينك .. خايفة ع التحف من الجمهور ..

(التمثال يحول بصره عن حسان الى الطريق بهدوء ويزداد حسان ارتباكاً) .

حسان : تسبح لى أسالك ؟ .. أنت دخلت ازاي هنا .. ؟ كنت انا وزميلى الكهربائى قاعدين ع الدكة دى .. وما شغلناش حد داخل .. دخلت ازاي .. ؟

التمثال : (يتكلم لأول مرة فهو يتكلم بصوت في البداية) شالونى .. ودخلوا بيه ..

حسان : (بدهشة أمام سمنة التمثال) شالوك .. ؟

التمثال : شالونى خمسة ..

حسان : (متنبهاً لنفسه) معقول كده .. يادوك .. (يكاد يتنسم ، غير أن التكرة الجنوبية تنبض داخله نبضة مغلظة ، فتنتقطع ابتسامته ليحلق في وجه التمثال) .

حسان : وش سيدتك مش غريب عليه .. هوا سيدتك موظف معنا في المصلحة .. ؟

التمثال : (بصلف) انا رجل أعمال ..

حسان : (وثقله يترادى لحظة بعد لحظة) كلنا رجال أعمال .. ما هو لازم الرجال منا يكون له عمل علشان يكسب قوته وقوته ولاده .. (ويتحسس كتف التمثال)
ايه ده .. ؟ .. دا الظاهر منكوبت .. (ويعود ليحلق في وجه التمثال)
انا متيالى امرف سيدتك .. وشك مألوف عندي .. مؤكداً .. بصة عينيك بالذات ..

(ثم يشير الى جسد التمثال) كلك مشى غريب عليه .. (وانخفضت الفكرة الجنونية فجأة الى صميم عقله) قل لى .. أنت مالكش قريب تمثال .. ؟

التمثال : (باستياء) أنت مزعج .. (ويعتمد من حسان خطوة ويقف ليهملى فى واجهة القصر) .

حسان : صحيح يخلق من الشبه أربعين .. وخمسين .. والف لو عايز .. لكن بصة مينيك بالذات .. دا مستحيل .. أنت ضرورى ليك أخ تمثال ..

التمثال : من المؤلم أن الإنسان يقوم من النوم ويصطحب بيك .. أنت فعلا مزعج .

حسان : (وقد اقتربت الفكرة من دائرة اليقين) بعد ذلك ، أنا داخل أطل طلة ع المخزن .. وراجع لك .. لازم اتهم ع المعهدة .. (ويتراجع نحو السلامك) .. أصل الدنيا ما عايش فيها امان .. (ثم متوسلا الى التمثال) بس أرجوك ما تتحركش من هنا لفساية ما أرجع دقيقة وراجع لك .. أوعى تتحرك (ويندفع نحو السلامك) .

التمثال : (متنبها) راجل مجنون .. مخزن ايه الذى بيتكلم عنه .. ما فيش فى قصر ميم بائسا مخازن .. (فى حيرة ومحاولة للتفكير) أنا مش فاهم ليه شالوئى خمسة وجابوئى القصر ده .. ؟ جايز الأحداث اللي حصلت فى البورصة ضايقك الباشا .. ومع ذلك ، ما كانش يصح يسوء لى ، ويعاملنى بالصورة دى (ويطلق التمثال مفكرا) .

(حسان بعد أن اقتحم باب الجبنى ، عاد فارتد بظهره خارجا وقد تجعدت على وجهه صرخة ثمر .. وعيناه مملقتان فيما وراء الباب .. ويظهر التمثال الثانى ، وهو لرجل كان ذا أهمية وخطورة . انه يسير ذاهلا ، مشيت النظرة ، فى خطى بطيئة للفساية ، ولا يكاد يمس بوجود حسان الذى يتراجع امامه مذعورا .. فهو لم يسترد وعيه كاملا بعد) .

حسان : (صارخا فجأة بكل كيانه) دى المعهدة .. حنتين من المعهدة يا خراب بيتك يا حسان .. (التمثال الاول يبتلع من تأملاته ليلقى نظرة على بوابة القصر ثم يغطو نحوها قبل أن يوقفه حسان) .

حسان : (صارخا فى التمثال الاول) اتقف عندك .. اياك تتحرك (ويقفز الدرجات فيندفع الى التمثال الاول ، فيواجهه التمثال بنظرة ازدراء وتحد) .

حسان : أنت رابع فني يا حضرة .. مكانك هنا فى المخزن . أنا عرفت انت مين .. ولحسن الحظ معرفتك قبل نوات الألوان . ازاي خطر لراسك المتفوخة دى . انتك تقدر تغلت من هنا ؟ .. هه ازاي اتحركت أصلا ؟ .. أنت مش أكثر من شمع ميت .. أنا مستهلك كده من مخير المخازن ، وياصم على كشوف المعهدة بصامى ده .. ايه اللي حركك .. وايه اللي حرك الثانى ؟ .. (ويشير الى التمثال الثانى) هوا كمان شمع ميت .. كلكم شمع ميت ..

التمثال : أنت مجنون ..

حسان : اكيد الشيطان دخل فيكم وحرككم .. أنت وهو .. ولكن ليكن معلوما لو اتلبت شياطين الأرض كلها ، مش هتقدر تاخذ من معنتى حنة واحدة .. فاهم .. فاهم يابو دماغ متفوخة .

(التمثال الثاني يقف في أعلا السلاسلك يلتقط انقاسه) افضل قدامى ع المخزن ..
افضل يا حضرة التمثال .. (ولكن التمثال الاول لا يتحرك من مكانه ، ولا يحول عينيه
عن حسان وهو يكاد يتفجر غضبا) .

حسان : (ساخرا) لرجل اعمال .. (ويضحك ضحكة ساخرة متواترة صغرة) الظاهر أن
شيطانك قال لك اتى رجل اهل يضحك عليه .. بس دا بعدك أنت وهو ..
ياخى دده .. دانا مفتاح قوى .. انفضل يا أستاذ ع المخزن .. (صارخا)
انفضل .. (ويسك بذراع التمثال ليعود به الى المخزن ، غير أن التمثال ينظر
يد حسان بغلظة) .

التمثال الاول : بالولتحة الخدم .. ما كنتش اعرف أن معم باشا بيسه اختيار خدامينه
لهذا الصد ..

حسان : يا سلام .. (ويضحك ضحكة ساخرة صغرة) سيادة التمثال يقول رايه في
مشكلة الخدامين .. طب ادخل اشتكيني لسعادة الباشا .. اهو موجود جوه
المخزن .. تعال نروح له سوا . (ثم في حدة) احسن لك تشي قدامى ،
والا حاشيك شيل .. هاتادى اريمة من الشارع ونشيك لهيسة زى ماشنك
اول مرة ونذلك غصب عنك .. (ثم صارخا في التمثال الثاني الذى بدأ يهبط
السلم) ارجع يا سيد .. التمثال الثاني لم يسمع والتمثال الاول يصق على
الأرض بازدراء) .

حسان : وبتعرف تنق يا برميل الشمع .. تسما لو اتحركت خطوة لانا مدشديك لائف
حته .. ويندفع حسان الى الحكمة لياتي بمصاه ، الى التمثال الاول الذى
ينفضي لفرط غضبه وشموه بالاهانة) ..

التمثال : لن انسى هذه الاهانة نجم باشا ما حبيت .. ولسوف ارد له الصاع صامين ..
سائر القضية في الحزب ، وعلى صفحات الجرايد ، وعلى كل المنابر .. لسوف
أدبره سياسيا (حسان يطلق ضحكة ساخرة صالية ، غير أن ضحكته تقطع
فجأة ، نقد وقت عيناه على تمثال ثالث لباشا معلول يخرج من باب الجنى
للسلاسلك .. انه اكثر التماثيل اعياء وتهدما) ..

حسان : رحمتك يارب .. ايه اللى حصل في الدنيا .. ماغنش في مزيتنا حيصق
أن دا حصل .. وفي مخزنى .. ياريتنى مسكت في الاسطى شوقى ، وماخلاوش
يمشى .. (ثم يقفز ليواجه التماثيل الثلاثة مهددا بمصاه) اسمعوا كلمكم ..
خصوصا انا ياخين .. خدوها من قصيرها وارجعوا اماكنكم .. الوكالة
ليها بواب واننا بوابها .. ومش حاسميج لتمثال نيمكم يقرب ع البوابة دى ..
سامعين ..

(غير أن التماثيل ما تزال تتحرك ، الثالث يخطو باعياء شديد على
السلاسلك ، والثاني يهبط السلم ، أما الاول فهو يتحرك باصرار وتحد نحو
البوابة) .

(حسان يتراجع امام التمثال الاول ، ولا يجد مغرا أخيرا الا ان ينطلق الى
البوابة فيسدها ويقف معتمدا عليها يظهره) .

حسان : (الى التمثال الاول مهددا) اتصال .. قرب .. حاول تعدى من الباب ده
وشوف أنا حاسميك ايه .. (ويلتفت الى الطريق مناديا) يا ابراهيم ..

(ثم الى التمثال) قسما لأكبر راسك التخينة دى ، وفي ستين داهية هنه من من المهدة .. ولا يهمنى (وينادى) ياعلوان .. (التمثال يتوقف أخيرا) .

التمثال الأول : لاتفاهم مع الخدم .. لك سيد يترد عليه .. وأنا حاعرف ازاي اتفاهم مع سيدك .. (ويستدير ليتجه الى السلايك وعندئذ يتعرف على التمثال الثانى فيتوقف أمامه وقد تملكته الدهشة) .

التمثال الأول : (الى الثانى) بونجور يا الف بيك
التمثال الثانى : (يلقي نظرة مدققة على الأول ثم ينطق بصعوبة كبيرة)

بون .. جور اكس .. لافى .

الأول : أنا مكاتنى اعرف ان سعادتك هنا ..

(التمثال الثانى يَدَقُّ النظر فى معالم القصر)

هسان : دول بينكلبوا زى البنى آدمين .. وبيتوشوشوا .. وتالتهم خيلهم عليهم .. اقرب حاجة انهم بيعرفوا بعض ..

التمثال الثانى : (الى الأول) قصر مين ده .. ؟ عندك فكرة .. ؟

التمثال الأول : دا قصر ميم باشا يا ألف بيك ..

التمثال الثانى : (ملتفتا حوله باستنكار) مستحيل ..

التمثال الأول : لولا اناى بتردد كثير على ميم باشا ، واعرف قصره كويس ، كنت شكيت فى الموضوع .. لكن خدامه ، الى واقف هناك ده ، أكد لى انه قصره فعلا .

التمثال الثانى : آمال راحت فىن الجنيئة .. ؟

التمثال الأول : السؤال دا حيرنى فى الحقيقة .. (ويلقى نظرة سريعة على هسان) بس مع افعال الخدامين ووقاحتهم .. ماعادنى موت جنيئة زى دى شىء مستغرب . ماتعرفش سعادتك قد ايه ادهشنى وازعجنى ، حفرة الأقمذى عضو مجلس النواب الى وقف يطالب بشمول قانون العمل لخدم المنازل هذا الاقندى وامثاله مايبينظروش .لايعد من مواقع اقدامهم .: انا لا اشك لحظة فى ان ابو هذا العضو المحترم بيتنى لهذه القصة .. اقصد خدام .

التمثال الثانى : (وهو يبدو مشغول الذهن عن الأول تماما) أنا مش فاهم ايه اللى جانبى هنا .. أنا كان بينى وبين ميم باشا خلاف بسبب أطيان المارج .. وكنت مستحيل اقبل ادخل قصره الا بعد ترضية مناسبة .

(التمثال الثالث يقف فى اعياء على درجات السلم معتمدا بجسده كله على الحاجز ، ويحاول أن يلتفت أنبياه الأول والثانى اليه بإشارات صامتة من يده بدون جدوى) .

التمثال الأول : (هامسا الى الثانى) أخشى أن يكون اتبع مع سعادتك أساليب الفاشية اللى اتبعها مصليا .

التمثال الثانى : (مستنكرا) فاشية .. ؟

- حسان : دول أكيد بيتفقوا عليه .. (ويتلقت حوله باحنا عن منجد) .
- التمثال الأول : (هابسا الى الثاني) تذكر سعادتك الأحداث اللي حصلت أخيرا في البورصة .. بلغ اليافسا اني كنت المحرك وراها .. واني سبب في خسارته خمسين ألف .. غشوف عمل فيه ايه .. بيعت جابني لقصره غصب عنى .. خمسة من رجالته شللوني بالقوة يا اكسلانس .. كان الخدام ده واحد منهم .. هوا نفسه اعترف قدامى شخصا .
- التمثال الأول : الثاني (يحاول أن يتذكر) آخر حلجة فاكرها .. ضربة أخذتها على ام راسي مافقتش بعدها .. غير دلوقتي .. فانتسية .. (ثم ضارخا بقدر ما يستطيع) اقسام لأرغمن الأمر الى السراية .. والى السفارة .. نحن نعيش في بلد له برلمان .. وندستور .. وحكومة ..
- التمثال الأول : وملك معظم ..
- التمثال الثاني : لن ترضى السفارة بأن تنفض أساليب الفاشية في بلاندا .. (التمثال الثالث الملبل يسقط على الأرض ، ويستلقت انتباه الاثنين فيهرعان اليه) ..
- حسان : (ينادى شخصا ما في الطريق) يا عبد السميع .. الحقنى يا عبد السميع الحقنى ..
- التمثال الأول : (وقد تعرف على شخص التمثال الواقع) دأصا دباشا عين ..
- الثاني : (مروعا) مش محقول .. عزيزى صا دباشا عين .. عملوا فيك ايه يامزيزى (ويتعاون الأول والثاني على حمل الثالث الى دكة حسان ، ويلقى الأول بهما حسان على الأرض في تقزز ويريحان الثالث على الدكة ثم يلتقطان أنفسهما) ..
- الثاني : (وقد لاحظ ما علق بثياب الثالث من غبار وعنكبوت) دأ متوسخ جدا ..
- الأول : وانت كمان يا ألف بيك ..
- الثاني : وانت كمان .. (ويتأمل كل منهما نفسه) .
- الأول : الظاهر ان الباشا مسح بيتسا الأرض يا اكسلانس .
- الثاني : يس أنا حانفعه الثمن .. لكن حريا على كل المستويات .. بشرى ، لانتشر عنه كتاب .. وهاختار لون الكتاب أشد سواد من الليل .. حاضح علاقته بالأمريكان ، وبالرقاصة جورجيت .. وبالشركة العالمية .. وبكل شيء ..
- الأول : فكرة رائحة .. ويسعدنى أساهم فيها .. يسعدنى اكتب فصل كامل في الكتاب ده عن الأمندى عضو مجلس النواب اللى بيتكلم باسم الخدمين .
- الثاني : وفصل كمان عن الأمندى اللى بصم يحتر كلمة القلاحين في كل مناقشة ..
- الأول : سنهز كرمى الوزارة بهذا الكتاب ..
- الثاني : ولن تتخلى السفارة عنا في هذه الحرب العادلة ..
- الأول : ستكون حريا لا تبقى ولا نذر .. (ثم يوجه الاثنان اهتمامهما الى التمثال الثالث فيبذلان المحاولات لان يراده لوعيه) ..

(وفي خلفية المسرح ظهر عبد السميع بائع اللبن جارا دراجته متجها الى حسان في تساؤل ويبقى خارج السور) ..

عبد السميع : صباح الخير يا عم حسان ..

حسان : عبد السميع .. بصي هناك كده ..
(عبد السميع يلقي نظرة على التماثيل من خلال القضبان) ..

حسان : شاييف ايه ؟

عبد السميع : شاييف رجالة وطراييش ..

حسان : (في لوحة) دول مش رجالة يا عبد السميع .. دول تماثيل عهدى .. تلت حقت من عهدى .. كنتوا اصنام .. شمع ميت .. وفجأة اتحركوا ..

عبد السميع : عم حسان .. ايه اللي جراك .. فوق ياراجل امال ..

حسان : مصيبة وجهت لى يا عبد السميع ..

عبد السميع : (وقد ألقته حال حسان) ما هو باين والمصيبة الكبيرة ان البوليس يعرف بهالك ويحولك على ..
ويحولك على ..

حسان : (مقاطعا في احتجاج) انا مش مجنون يا عبد السميع .. دى عهدى وأنا عارفها ..

عبد السميع : (مهذبا) طيب .. طيب .. وايه اللي اتقدر أعملولك ..

حسان : تدور على تليفون حالا .. بقالة السد الصالى ح الناصية الثانية فيها تليفون .. اطلب المصلحة وقول لهم ان حسان في ورطة وانه لو ساب البوابة التماثيل يتهرب .. حتلاقى نبرة المصلحة في الدليل .. قول لهم يلحقونى قبل ما المهددة تضيع ..

عبد السميع : (في اشتاق وتعاطف) هاضر .. حاضر .. حاضل بيهم .. ما تخافش .. بس خد بالك انت من نفسك .. (ويبتعد بدراجته) وهارجع لك حالا .. (ويقتضى) ..

التمثال الاول : سماعته ابتدا يفوق .. ماعذناش محتاجين لكتور ..
(التمثال الثالث يهرك عينييه فيما حوله في تساؤل) ..

الثانى : عزيزى ساد باشا .. فوق يا عزيزى

حسان : الثلاثة بيتفقوا عليه (ويصرخ فيهم) ما تميموش تقسمك واللله ما حينفع دا كله .. ولا حتمدوا من الباب ده الا على جتنى ..

التمثال الاول : وقع ..

الثالث : انا ايه اللي نومي هنا .. ؟ كتر نصحنى طبييى الخاص بانى ما اشريش كتر .. بس انا ولد شقى .. ماسمعتش الكلام .. قعدت اشرب في الحفلة لغاية ما فقدت الوعى ..

الاول : احنا ما كناش معاكم في الحفلة .. على ما اتقن ..

الثاني : حفلة ايه اللى بتتكلم عنهما يا عزيزى الباشا .. احبنا مكافاش في حفلة احنا كنا ضحايا لاهدى مهائل ميم بالباشا الرقيصة ..

الثالث : كم لبقنا هنا .. ؟

الاول : يوما او بعض يوم .

الثالث : (في احساس بالدوار) انا حاسس زى ملكون نمت سنة ..

(ويظهر وراء باب الخنى تيمال ميم بالباشا جنبها ذراع زوجته ويتقدمان نحو السلالم في هيلة وحالة كل من سبقرهما .. الا انها بيدوان اكثر تيمالكا وشموها . ولعل وجودها في بيتها هو ما يجعلها مختلفين) ..

حسان : وادى هتتين تافين من المهددة .. الظاهر انى بلهم .. يا ريتنى اكون بلهم (ثم يكشف شخصيتى التيمالين الجديدين فيصرخ) دا الباشا ميم ومراته .. انا مش في عزيتنا .. ومشي تايم .. بس هوا دا الكابوس ..

التيمال الاول : (في عداوة للقباحين) ميم بالباشا .. جاى على هنا .. (حسان يندفع خارجا من الدوابة ، فيلقها ويحكم غلقها بالسلسلة والقفل) ..

حسان : (ضالما في الطريق يبحث عن منجدين) يا ابراهيم .. يا علوان .. يا اسطى رجب .. هوا عبد السميع مترجمشى ليه .. انت خلاص رحت في داهية يا حسان .. (ويخرج بهزولا) ..

(تيمال ميم بالباشا وزوجته يهبطان السلم .. ويخرج من باب الخنى تيمالان آخران لرجلين والرابع والخامس ثم يخرج في الزهبا تيمال السيدة (Y) فتمثال زوجها الخناهي الضمر .. والجميع لم يستردوا الوعي تماما) .

السلام

المشهد الثالث

القصر :

هو نفس القصر السابق ، وقد جمعت التماثيل النسخة في حديقة القصر .. ومضى نصف ساعة على نهاية أحداث المشهد الثاني (السيدة (١) التمثال ، وهي زوجة ميم بأثنا التمثال مضى عليها وقد أريعت على دكة حسان ، وأخذتها السيدة (٢) التمثال على صدرها بينما يبذل ميم بأثنا التمثال المحاولة ليردها الى الوعى) ..

التمثال ميم : فوقى يا عزيزى نون .. دى خلص مرة يمشى عليكى فى هوالى نص ساعة .. ودا مصدل مرتفع جدا .. فوقى أرجوكمى ..

السيدة (٢) : بشيزى عليها يا بأثنا ..

التمثال القصير : (مردداً كلمات زوجته) بشويش عليها يا بأثنا ..

ت. ميم : ما هو ألام فوقى .. المسألة المطروحة لبيت محتاجة لكل مرة من اهتمامنا .. عزيزين تلاقى وسيلة للخروج من هنا ..

التمثال الثانى : اسبح لى يا سمادة البائسا .. انا أرفض بحث أى مسألة معاكم خارج البرلمان .. وأمر على ذلك بشدة .. واحتفظ لنفسى بالحق فى رفض وجهة نظركم منذ الآن ..

الخلع : بس دا فى اعتقادى .. مصادرة على المطلوب .. فالمطلوب هو ان احنا نعرف ازاي نخرج .. ونروح البرلمان ..

الثانى : ولو .. ان الخلاف بين حزبينا يشمل حتى هذه المسألة ..

ت. ميم : (الى التمثال الثانى) - يا عزيزى ألف دال .. انت بتوسع حسرة الخلاف بين حزبينا ..

التمثال الأول : احسن .

ت. ميم : (فى حدة) فى موقف صعب زى ده .. علينا ان نفق لا ان نختلف .

التمثال الرابع : باعتارى هرا ومستقلا .. وثابتا على ميدانى لدرجة انى ما تجوزتشى لغاية التهودة .. باعتارى هذا الرجل انسحب من المناقشة .. (ويستسلم للتوم واقفا) .

ت السيدة (١) : (وقد انحفت خيل من الاعتماد) ميم .. ميم ..

ت السيدة (٢) : (فى شعور بالخلصى) الهاتم بتنايك يا سمادة البائسا ..

التمثال القصير : كام يا سمادة البائسا ..

ت. ميم : أيره يا عزيزى نون .. انا موجود .. جنبك ايه أرجوكمى تمسكى نفسك ثوية .. لغاية ما أخلص المناقشة دى ..

ت السيدة (٢) : (وقد تحررت من عيب السيدة (١) تنهض واقفة وتنهض بارتياح ثم تلتفت الى زوجها القصير) الساعة كام مساءك .. أه مساءك واقفة ..

(ثم في عصيبة) أنا لازم أخرج من هنا .. ظلموني من هنا ..
(الى التمثال القصير) ما تتصرف ياباشا ..

التمثال القصير : حاشي يا هيبتي .. (ثم الى الجميع) انتم لازم تشوفوا هل وتخرجوا
حرمنا حالا (الى التمثال الأول السمين) انت بالذات .. لازم تشوف
وسيلة .. حالا ..

الخامس : اسمحو لي أخط النقط ع الحروف .. في هذه المسألة .. او المهزلة
بمعنى أصح ..

الرابع : أنا أعترض على جميع النقط ..

الخامس : متى حنقدر نوصل لحل حاسم .. من غير ما نخط النقط ع الحروف .

الرابع : وباعترض كمان .. ع الحروف ..

الخامس : (يصرار) علينا ان احنا نعرف اولاً .. قوة شيطانية .. هطلنا في
هذا الموقف ..

الأول : أنا عارفها كويس .. انهم الخضم ..

الخامس : (مستغفراً) لقد نجحت هذه القوى .. ايها السيدات والسادة في
أنها نجعلنا ليلة بلكملها ..

ت . ميم : أنا مازلت مصرا على وجهة نظري ..

الثاني : وأنا بارفض وجهة نظركم ..

ت . ميم : ليلة واحدة ما تفتيش نقبل اثبات يبقى .. ونجسريد جنينتي من
خلفتها بالصورة دي ..

الخامس : اسلم بليتين حسباً للناقشة .. ايها السادة المحترمين .. ان خادما
ايام ياشا اطلق علينا الباب بسلسلة وقتل غليظين وفر هاربا .. فما
علاقة هذا بما حدث .. هذا ما هو معروف لنا جميعا ..

ت . ميم : ارجوك يا أكسلانس .. لاحظ أنك بتكلم عن خادمي .. خادم مهم ياشا
لام ... واني لاملنها صريخة مسخوية ، ليس من حل مغلول ان يقتل
خادمي غيري ..

الخامس : من أجل تعريب وجهات النظر علينا ان نتخطى هذه النقطة .

الثالث : لازم استشرح طبيي الخاص ، قبل ما اتخطاها معاك ..

الثاني : (وكلنه اهم بكرة) هل يمكن .. ان يكون للالعين ارضي علاقة بالموضوع .

الرابع : أنا استطيع ان اقطع — في هذه النقطة بالذات — بان مسائل مصطنعي
لا علاقة لهم بالموضوع .

الخامس : ما اعتقدش انهم يتنولي الآلية .. فانا بلوزع عليهم التحكم في الامياد ..

ت . السيدة(٢) : (شغرية الارضي بتدعيها في عصيبة) لوف .. كلام .. كلام .. كلام
أنا كمان حينى عليه ..

ت . السيدة(١) : مين كان يصدق ان دا يحصل لفسا .

مخزن في جاردن سيني ومخزن في الزملاك . الامور ماشية على اكل وجه ..
اما عن الباب دا فقلعه من اسهل الامور .. ماقيش مشكلة اعترضتنا في اى
مخزن الا ولقينا لها حل ..

التمثال الثالث : بارمون يا اسفلا كاف .. مخازن ايه اللى بتكلم منها ؟

ت. السيدة(٢) : الساعة كام معاك يا كاف بييه .. ؟

التمثال القصير : (الى كاف) قول لها الساعة كام من فضلك .

كاف : (لي الم) انتي بتسأليني عن الساعة .. ؟ (ثم في حيرة وتردد) الاول اناك
تسأليني عن السنة يا هاتم ..

ت. السيدة(٢) : انا باسمالك عن الساعة ..

كاف : (يلقى نظرة متردة على ساعته) الساعة خبسة يا هاتم ..

ت. السيدة(٢) : (صارخة) معنى اتأخرت ساعة بمالها ..

كاف : (في هدوء ومن الواضح انه على بينة من الوقت) اتأخرت عن ايه بالأسبوط ..
يلسدام .. ؟

ت. السيدة(٢) : (بارتباك) عن الجمعية ..

التمثال القصير : اصل هرمنا عضو فعالة في جمعية منع التسول ..

كاف : (يتمتل وحذر) سيدنى .. ان مشارى النبيلة تجاه جريمة التسول ،
لقد هلنى وتلخد بلوى .. لكن الوقت بحاجة الى ابراح ، نبعد آخر اجتماع
لكم في الجمعية .. وقمت اهدات جسيمة يا هاتم . وكان لهذه الاحداث
تتالى خطرة ، ومشى هوا ده الوقت المناسب للكلام فيها .. يكفينى
فلو قى انى اقول : ان من هذه النتائج ان التسول انحصر من جهودك
الطبية زمن طويل جدا . وانك اتأخرتى من ميعادك اللى اتكلمنى عنه ..
عشرين سنة تقريبا .

اصوات : هوا بيتسول ايه .. ؟

— دى بلين عليه اتجنن .

— عشرين سنة ايه المفل ده ..

— مستحيل ...

— جايز بيتكلم بالرموز ..

كاف : ان الحقيقة مرة ايها السادة .. وعلشان نسمعوها ، لبد وان تحصنوا
انفسكم ضد الهزات النفسية ، والاتصالات المذرة ..

التمثال القصير : (الى التمثال الاول المسمن وهو يضى خلفه) عليك انت — بالذات —
انك تسميها ..

الثالث : انا ما اتدريش اسميها الا في حضور طبييى الخاص .

كاف : علشان تفهوا الحقيقة ، يهمنى اولاً ، انكم تعرفوا .. انى انا كمان كنت زيكم

في أحد المخازن .. واني تكنت من الاثاث تبكم بأسابيع قليلة ..

التمثال الاول : فيه حاجة غريبة بتحصل النهاردة .. ماخيتي لحظة بتمدى الا وباسبع كلمة المخازن ..

كساف : (مستطردا في قصته) حبوا يصلحوا كهوية المخزن اللى كنت فيه بمناسبة زيارة أحد المديرين ، ففتحوا بالصنفة شبك المخزن .. فكانت فرصتي لاني اتوق .. وأحبط ديلى في سناني ، وأطلع جري ..

التمثال الرابع : ماكتشني اعراف ان انت لك ديل يا استاذ كلف ..

التمثال القصير : هرنا المسكينة ، مش لاقية فرصة تفلت من هنا ..

التمثال الثاني : عزيزي الاستاذ كلف ، اننا كنت دايما بتقدر مواهبك .. وباعتز بيك ، وبارشحك لانك تكون في المستقبل القريب اللسان الناطق باسم الحزب .. بس انت النهاردة بتقول كلام غريب جدا .. لدرجة اني ابتكيت انك في حكمي القديم عليك ..

كساف : اننا ماقترشني ابدا بإسماده البيه .. بالعكس ، انا عملت المعجب من يوم ما فلت من المخزن .. عملت اللي ما يعملوش حزب بكلمه .. واستطيع اني اتقول ، بكل تواضع : اني انا السبب في انتشاركم من المخزن .. وانا جايب معايا الجرايد اللى صدرت من يوم خروجي .. ونظرة واحدة متكم عليها .. تبنت لكم شغامة الجهد اللى بخلقه من اجل قضيتكم ..

التمثال الاول : ماخيتي في الجرايد الجبار عن البورصة .. ؟

كساف : (بتعاشيا الاجابة عن السؤال) كان اول موضوع كتبه بعنوان « اضيقوا المخازن رحمة بالمخزنيين » (ويولوج بصحيفة بيمينها) كنت ادركت بلكاني الفني والعلمي .. وبالقهرية الشخصية .. ان كل مخزن يصلحوا الكورياء فيه يفتحوا شبكه عضو .. فلهمكت بتلايب التجربة .. واسمحولي أسألكم وجاويوني بصراحة .. هما مش صلحوا السكرياء في مخزنكم النهاردة .. ؟

التمثال الخامس : اسمح لي يا اخ كلف .. انت بتتجر اعصاي بكالك عن المخازن ..

كساف : انا اثرت زوايع صحيفة يا حضرات السادة .. ماخيتش خرم ماخيتش منه .. هيئت الصالح من اجل قضيتكم .. خذوا اقروا (ويولوج الصحف على التماثيل من خلال القضبان وهو يطن ويردد عناوين الموضوعات ويشير لهذا عن موضوع ما بقرا بحسوية شديدة .. وتنتشر الصحف بين ايدي التماثيل) .

كساف : اقروا يا باشا الموضوع ده .. ايين ذهب الجنتلان .. يا لشيعة المجتمع بغير جنتلان .. « عندك في الصفحة الثانية يا سمادة البيه .. » ثق يا باشا مظلوم .. مظلوم .. لم يقتل المشرين قلاهما .. وانا قتلهم رجلاهم .. بس تشوف .. لم يجمع المثلين .. الا بسبب حبه للمعامل والفلاحين .. اقروا يا باشا الموضوع ده .

التمثال الثاني : انا مش فاهم حاجة من القضية دي كلها .. (الي تمثال جيم يا باشا) معاك فاهم حاجة .. ؟

ت. ميهائىلا : قد تجلو مناقشات مجلس الشيوخ . كل هذه الفوضى .

ت.السيدة(1) : (الى كاف) ماشروش خبر سرقة عريبتنا الكاديلك الجديدة ؟

كاف : (متخذا هيئة الخطيب ابها السادة) .. لسوف تعود اسمائكم الى الصفحات الاولى كابطال ، بعد ان لحقكم الاهانة بفزنتكم سمنوات . ستزول كليات ، وتعود كليات للظهور .. ستملو اصواتكم من جديد . امحنوني لفتكم .. واجملوني لساتكم الناطق باسمكم جيمسا .. ولن اطلب منكم الكثير .. نحن نعيش عصر الثورات .. فلعلنا ثورة .. لتعرف لى التاريخ باسم « ثورة التماثيل » .
(وتبر برهة صمت)

التماثيل الثالث : انشالله اموت .. ان كنت فهيت كلمة واحدة من الراجل ده .
(ويسمح لطف شديد يقترب بالتدريج .. فيستلف انتباه التماثيل ، يشكر كاف لى القرار .. ويبدو انه على علم بكل ما يجسرى) .

التماثيل : ايه الهيصه دى .. ؟

كاف : (وهو يستعد للفرار) دى جياهر التحالف ..

ت.ميهائىلا : جياهر ايه .. ؟

التماثيل الرابع : وايه التحالف ده .. ؟

التماثيل : التحالف ضد مين .. ؟

التماثيل : انا ما امرنض غير الحلفاء ..

كاف : انا لازم امشى من هنا قبل ما يوصلوا .. كانوا هيقولوني عند مشرزن الراكك .. (وينتد متجهها الى يمين المسرح) وانظمنوا .. حامل جهدى لفتح الباب .. (ويخفى .. بينما تظهر مجموعة كبيرة من عامة الناس .. بينهم عمال وفلاحون وبائعون جوالون والندية .. هم باغتصار نموذج ركاب احد اتوبيسات القاهرة .. وينضم اليهم خلال الحقائق التالية عدد من السلبة .. والمجموعة يقودها حسن ، وجانته عبد السميع اللبسان) .

ت.السيدة(1) : تحالف ايه .. ؟ ! دول الرعاغ .

الخامس : (سافرا) ياسسلام ع التحالف .

ت.السيدة(2) : (مرتعبة) دا اكيد تحالف ضدنا ..

(مجموعة التماثيل تلتزم ، وتراجع بظهرها لى الخوف مع تشتم مجموعة القسلى) .

حسن : (هاتفا لى مجموعة القسلى) اهم فدايكم اهم .. المهدة كلها .. بصوا عليهم يا حضرات .. بصوا كويس ، واهكموا بنفسكم .. دول ناس ولا تماثيل ؟ .. اوعى يفركم انهم بيتحركوا .. ويتكلموا زى البنى آدمين .. انا عازفهم واحد واحد .. عشرين سنة لى مهنتى ..
(مجموعة القسلى تتوزع على السور ، ويتسابقون الى اقرب مكان من مجموعة التماثيل ليضمنى لهم الحيلة فيهم من خلال القضاين) .

التمثال الأول : (الى تمثال ميم باشا) هو ذا خدامك اللئى اعانى وقتل علينا الباب ..

ت. ميم : (يصدت في وجهه حسان) مستحيل ..

حسان : (ملاحقا مجموعة الناس بصيحاته) شايئين التمثال المتخين ده يا انصحية
هو سبب الحصية كلها .. اتحرك هو الاول قاموا اتحركوا كلهم ..

كان بيص ناحية الباب ، راح ملقوت ناحية الشباك .. وأنا مصدقنى
نفسى .. قلت لى باصرف ..

(وجوه مجموعة الناس تحلق في حسان في غير اقتناع ، وباشفاق ،
وقد تسمع بين الناس ضحكات خفيفة) انتم مش مصدقين .. !؟ .. بلين
عليكم مش مصدقين ..

شساب (١) : (من مجموعة الناس) هيا لاسين طرايش ليه .. انا اشهد بان الناس
مايبليسوا طرايش .. (ضحكات بين الناس) .

حسان : (مواجهها الناس) انتم بتضحكوا .. ؟ ! .. ايه الى بيفحكم..؟
انا جايكم علشان تجدونى توهوا تضحكوا .. ؟ دى مصيبة كبيرة
يا عالم .. والضحك مش دواها .. الى انتم شايئينهم دول كانوا
تمائيل .. والشياطين لبتهم ، خلقتهم اتحركوا .. وها ناوين يهربوا
ويضيعوا في شوارع البلد .. شوفوا ايه الى حيحصل لو الشياطين
طلعت في البلد ..

شساب (١) : لازم ناوين يهربوا من هنا ع الخلف .. (وتعلو الضحكات) .

ت. السيدة(١) : (صارخة) فحسر ..

الرجل المهازر : التمايل ما بتشمتى وتقول : فحسر .. (ضحكات) .

ت. ميم : امسكى امصاك يا نون .. ما يصحش امصابتنا نفلت قدام النوعية
دى من الناس .

ت. السيدة(١) : رعا .. كنت دايبا بلملوك من الرعا .. وكتر نصحتك بعمل
القوانين الى تلزمهم حدودهم .. قلت لى : علشان كده بالذات دخلت

الوزارة .. فمن هيه القوانين .. ؟

(مجموعة الناس ترعد الاسماع لانتقاط ما يتل داغل

الحديقة) .

بالج منجول : (الى جواره الاندى) يعنى ايه الرعا .. ؟

الاندى : يعنى .. الفوفاء .. والذماء ..

البائع المتجول : لا يا شيخ .. داننا والله افكرتها باشتم ..

التمثال الثانى : (الى ميم باشا) اسمع لى يا معالى الباشا .. انى اضع يدى في يدك ..
فيا يتعلق بهذه القوانين ..

الثالث : انا خايف لايوت قبل ما اتهم شيء من اللئى بيحصل هنا ..

الخامس : (صارخا في مجموعة الناس) ياللا امشوا بعيد ..

شباب (٢) : مش حلالى بميد فرجة زى دى .. (ضحكك)

التمثال الخامس : انتم عايزين ايه .. ؟

رجل جساد : عايزين نعرف : انتم ناس .. ولا مش ناس .. اتصد ناس ولا تماثيل ..
(ذهلت التماثيل) فاذا كنتم تماثيل صحيح .. بدون مؤاخذه يعنى ، حرجكم
المجزي ..

التمثال الاول : لقد افنت زمام الناس منا يا باشا ..

الشباب (١) : (الى جاره) انت سمعت الى سمعته .. دا بيتقول له يا باشا ..

الرجل المهزار : (بطريقة اولاد البلد) ياباشا .. ياباشا (ضحكك) .

ت. ميم : دلوقتى المسائل اتضحت قدامى تمام .. دول بالتعاون مع خدامينا ، هما
وراء كل الى حصل لنا ..

التمثال الاول : ولسوف نقتل الخدم .. كل الخدم ..
(صعب احناج بين الناس)

الرابع : الحمد لله انهم سابونا احياء ..

هسان : (الى عبد السبيع) انت مش مصدقنى يا عبد السبيع .. لسسه مش
مصدق .. ؟ !

عبد السبيع : (فى تردد وهو اقرب الى التصديق) انا اتصت بالمصلحة زى ما قلت لى ..
وودعونى بيعتوا لغتشرين ..

هسان : (الى مجموعة الناس) صدقتم انهم ؟! .. ماصدقوش .. مابتكلموش
ايه .. ماتنطقشوا ..

صوت (١) : حكاية غريبة .. زى حكايات الف ليلة .

صوت (٢) : دول عايزين يقتلوا الخدامين ..

صوت (٣) : حاجة تعز .. لما رينا يسفط الهنى آدم بعمله تمثال .. انها يسفط
التمثال بعمله بشى آدم .. (ويستمر اللفظ برهة) .

هسان : (بعدنا نفسه فى شعور بالفضائح) محقول ان الواهد يشوف كوابيس
وهو صلعى ولى عز النهار ...

(ويبرز شاب جاد من بين المجموعة نفيه اليه الناس) .

الشباب الجاد : (فى هدوء تام) ايها الاخوة .. استمعوا لى .. (جميع الانتظار من
الجائنين توجه اليه) .. انا قدام خطر حقيقى .. والزاجل ده ، هم
هسان ، مايكيدوش .. انا مصدقه ..

هسان : الله يعمر بيتك يا شيخ ..

الشباب الجاد : (مستطردا فى نفس الهدوء) التماثيل اللى قدامكم دى .. مش ناس ..
دول تماثيل .. (استياء علم بين التماثيل) واللى حصل هنا ، حصل
فى مختارن تانية فى الجسد .. واللى بيعرف يقرأ منكم ، شهورى هس

محمد مندور .. وتنظير النقل العربي

تأليف : د. محمد برادة

عرض : د. أحمد درويش

تحمل هذه الدراسة عنوان : « محمد مندور وتنظير النقل العربي » وقد صبغت عن دار الآداب البيروتية سنة ١٩٧٩ ، وكانت الدراسة قد أعدت أولا باللغة الفرنسية سنة ١٩٧٣ لنيل درجة دكتوراه نهاية المرحلة الثالثة 3 em cycle من جامعة باريس تحت إشراف البروفيسور أندريه ميكل استاذ كرسى الأدب العربى فى الكوليج دى فرانس ومترجم « كلية ودينة » الى الفرنسية وصاحب الدراسات المشهورة عن « الجغرافيا الانسانية عند العرب » و « سبع حكايات من ألف ليلة وليلة » و « قراءة تحليلية لحكاية عجيب وغريب » و « بشر شاكز السياب دراسة وترجمة مختارات الى الفرنسية » و « حضارة الاسلام » وغيرها من الدراسات الثرية التى قدمها ومازال يقدمها أندريه ميكل فى حلقات بحثه فى الكوليج دى فرانس وآخرها الحلقة التى يدير فيها بحثه هذا العام عن : « مجنون ليلى إعادة قراءة فى التراث العربى والفارسى ومقارنة مع مجنون الزا ، لويس أراجون فى الأدب الفرنسى الحديث » .

وقد نقل الدكتور محمد برادة بنفسه أطروحتة من الفرنسية الى العربية وتلك تجربة ليست بالميسورة فى ذاتها ولا بالحمية الى نفس المؤلف غالبا حيث تخلف معايشة الأعمال التى يتقدم بها أصحابها لنيل الدرجات العلمية على نفوس أصحابها أثار فترة المعاناة والتوتر فى البحث وهم لا يجسّدون عادة « شهية مفتوحة » لإعادة تناولها والقيام بمغامرة الترجمة معها ، وهذا الشهور يقف دون شك وراء مثلت من الأعمال الجادة التى كتبت عن أدبنا العربى بلغات أجنبية ولم توات أصحابها عزيمة الدكتور برادة فى إعادة المغامرة من جديد وهو يستحق الثناء من أجل هذه النقطة فى ذاتها ولعل نموذجه يكون دافعا للكثيرين منا الى طرق أبواب هذه التجربة فيما يتصل برسائلهم المكتوبة بلغات أجنبية .

على أن فيلم المؤلف بالترجمة يترك من زاوية أخرى « بصيات لغوية » على العمل وذلك واضح على نحو خاص في المصطلح النقدي عند الدكتور برادة ، لقد ظل في كثير من الأحيان موزع المئين بين المصطلح الفرنسي الذي عايشه وعثاء وولدت من خلاله فكرته الأولى وبين المصطلح العربي الذي يريد أن ينقل اليه فكرته وهو مصطلح غير موجود في كثير من الأحيان نتيجة للحدثة النسبية للدراسات النقدية عندنا ولعدم الاستقرار على مصطلحات نقدية تكتسب الدقة والوضوح والاتفاق على التداول ، ومن أجل هذا كان « المترجم » يضطر في كثير من الأحيان إلى نحت مصطلحات على صيغ تبدو غريبة بعض الشيء على الآداب العربية وبطريقة تحتاج معها إلى هوامش تفسيرية لكي ترددها إلى جذورها في الفرنسية أو إلى تبرير لغوي لصيغتها في العربية ، وإذا قرأنا مثلا هذه الفقرة في ص ١٦ : « إذا أبعدنا اتجاه هؤلاء النقاد « **الخلص** » وهو أبعاد يفرض نفسه على الأقل بسبب عدم توفر هذا الاتجاه على أفاق ومعالية نتيجة لتجاهله للتاريخانية فإن الاتجاه الحديث الذي تعرض للمناقشة هو ما يتيح لنا تتبع مسار إشكالية النقد العربي المعاصر » فلا بد أن يلتفت نظرنا هذه التركيبات « التاريخانية » و « الثقافة » وقد نتحدث عن نزعة تاريخية أو تاريخية أو غيرها من الصيغ التي تقرأ قواعد « النسب » من مادة تاريخ في العربية ، أما « الثقافة » Acculturation وهي مادة المفاعلة من « الثقافة » والدالة على تبادل الأخذ والعطاء في الثقافة فلا اعتقد أنها هي التي يريد الباحث التحدث عنها هنا ، ونفس الطريقة يقف القارئ العربي عند عبارات كثيرة مثلا في ص ٢٧ : « ما كان بوسع مندور وسط الجو المحضوم الناجم عن التسابق إلى الأدلة أن يفلت من ميكانيزم التكيف » أو « لتسهيل سيرورة التبرجس » ص ١٧٤ أو : « أيديولوجيا ليبرالية - قسرية » ص ١٧٩

ولا يفيد القارئ كثيرا أن يعرف أن « الأدلة » قائمة من مصطلح Idealogisation ولو استخدم المترجم « التنظير » أو كلمة تدور في إطارها لبدا أقرب إلى ينطق اللغة العربية لها « ميكانيزم التكيف » فهي امتداد وتزاوج في وصي المؤلف المترجم للغة نكر بها وأخرى كتب بها ، والتعبير عن أضواء روح الأسطورة على الأشياء Mystification بكلمة « أسطرة » ص ١٧٠ لا يخلو من عسر في تقبل الآداب العربية له والمؤلف نفسه يحس بصعوبة حركة هذه المصطلحات ويحاول بين الحين والحين اللجوء إلى إعطاء تفسيرات لها لكن تفسيراته في الغالب لا تنصب على طريقة صوغها اللغوي وإنما تمتد إلى الحقول التي يريد البحث أن يغطيها من خلال الاستخدام كأن يقول مثلا في ص ١٧١ : « نفي هذه المرحلة اتخذت الأدلة طابع رفض التحليلات المتصلة بالوحدات الهيمنة الأجنبية وعلائق الإنتاج » .

ان هذه النقطة لا تنف أهمية المناقشة فيها عند حدود « الشكل » وانما تتعداه الى جوهر المهمة الملقاة على « الكتاب العربي » وهي تبدأ « بالنموذج » لتأريء يمتد على خريطة واسعة وتختلف منابع الثقافة الأجنبية التي يتصل بها من اقليم لآخر ، ولكن تتوحد في النهاية غايتها من الالتقاء فيما يكتب له بالعربية بحصاد الفكر القومي والعالمي مصوغا في لغة ومصطلحات يلتقى الجميع حولها .

اختار المؤلف تقسيما للمراحل الفكرية عند محمد مندور، يرتبط الى حد ما بتقسيم الحياة السياسية في مصر في مرحلة الإبداع النقدي عنده من خلال ربطه بالنهض العام للطبوح السيلسي لمفكرى الطليعة فيقف في الفصل الاول الذي يعقده بعنوان : « مندور والمثاقفة او المرحلة التثويرية » عند مسيرة تكوين مندور وكيف أنه يتشرب خلال فترة تكوينه الاول ودراسته الجامعية روح الاهتمام بالتراث العربي الاسلامى التى كانت سائدة في هذه الفترة ويشير الى أن طه حسين أعجب في هذه الفترة بموضوع كتبه مندور عن الشاعر ذى الرمة وأنه نتيجة لذلك اقتنعه بأن يواصل دراسته في الآداب بعد أن كان قد أتم دراسته في الحقوق وأيد ترشيحه الى فرنسا ليعمد رسالته لكتوراء الدولة في الآداب وهى الرسالة التى لم يقدر لها أن تعمد بسبب تنوع اهتمامات مندور الفنية والطبيعية والسياسية في باريس في الفترة الخصبة التى قضاه بها من ١٩٣٠ الى ١٩٣٩ وهى سنوات كانت لها أهمية حاسمة في تاريخ التكوين الثقافي لمندور وكانت في ذاتها سنوات مخلص رهيبه عاشتها أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية وثلاقت فيها تيارات المحاولات التجديدية في كل اتجاه : الملامية وبول فاليري وبريتون وأرجون في الشعر وهينجواى وسيلين ومارلو في الرواية وباشلار وسارتر في النقد الأدبي . ولم يكن بإمكان مندور في هذه الفترة إلا ان يختار زاوية هائلة تستطيع عينا من خلالها متابعة جزء من الحركة الفكرية الشديدة الدوران بما يتناسب وقسرة وأفند غريب على محاولة ايجاد توازن بين الشلل والانبهار وكانت هذه المناقذة هى جامعة السربون بمناهجها « الرزينة » وكتابات المفكرين الذين يحاولون أن يربطوا خيوط التطور المستقبلى بجنور الثقافة ومن بين هؤلاء وقف مندور أمام جوستاف لاسون وجورج دهلبل وقد ترجم للاول « منهج البحث في اللغة والأدب » ولللثاني « دفاع عن الأدب » وقد كان من أثر هذا الاتصال الفكرى إيمان مندور في هذه الفترة بمنهج تحليل النصوص وفقهها وقد انعكس ذلك في الدراسات التى نشرت له في هذه الفترة بالمجلات الثقافية والى جمعها فيما بعد في « الميزان الجديد » وإيمان مندور في هذه الفترة بالمنهج القوى هو الذى يقرب بينه وبين الناقد العربى عبيد القاهر الجرجاني وهو الذى يدفعه من الميزان الجديد الى رسالته عن « النقد

المنهجى عند العرب » التى قدمها الى جامعة القاهرة سنة ١٩٤٣ لنيل درجة الدكتوراه تحت عنوان « تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى » .

ولا تقف كتابات مندور فى هذه المرحلة عند الدراسات الأدبية وإنما تغطى أيضا حقل المقال السياسى ومنذ سنوات دراسة مندور فى باريس وصوته يرتفع بالانفعال من حق مصر فى إلغاء المحاكم المختلطة وبعد عودته كانت كتاباته فى صحيفة « المصرى » فى الأربعينات تجسيدا للبحث عن حل اشتراكى - ديمقراطى للآزمة السياسية لمصر .

هذه المرحلة السياسية وجذورها الثقافية يتناولها المؤلف فى الفصل الثانى الذى عقده بعنوان « الحقل الأدبى فى مصر (١٩٣٦ - ١٩٥٢) » وهو فصل حاول فيه المؤلف إعادة الربط بين الحركات السياسية والإنتاج الأدبى فى مصر منذ أوائل القرن العشرين وكيف أن نموذج مصطفى كامل الوطنى الرومانسى وأحمد لطفى السيد العقلانى الأرسطى يخلعان تأثيرهما على نمطين من الإنتاج الروائى فى هذه الفترة ثم كيف كانت دعوة ثبورة سنة ١٩١٩ إلى الحرية لها أصدائها فى دعوة « جماعة الديوان » إلى حرية الشعر ودعوات الحرية فى النقد الأدبى والسياسى عند طه حسين وعلى عبد الرازق ، ويضيف المؤلف الدور الذى لعبته جامعة القاهرة فى هذه الفترة فى توجيه مسار الثقافة (وهو يذكر مرتين على الأقل أن جامعة القاهرة افتتحت سنة ١٩٢٥ من ٧٦ و ٨٥ ، والواقع أن الجامعة المصرية افتتحت رسميا فى ٢١ ديسمبر سنة ١٩٠٨) والمؤلف من خلال تتبع للبدعين وتيارات الإبداع فى هذه الفترة يقسم الأدباء إلى « نقاد جامعيين وأدباء ملتزمين وكتاب عموميين » وهى تقسيمات يتأثر فيها بمنهج بيير بورديو الذى وضعه فى مقال له ودرس على أساسه « حقل السلطة والحقل الثقافى » فى فرنسا فى القرن التاسع عشر وظهر فى باريس سنة ١٩٧١ فى فترة أعداد المؤلف لرسائله ولم يستطع الامتلاء من جانبيته مع أن تطبيقه على حقل الأدب فى مصر فى هذه الفترة لا يخلو من تصف ولو أن المؤلف كان قد تحرك من داخل الفترة التى يدرسها ووضع قلبه فى مداها لكانت تقسيماته أكثر طليعية ، وينتهى المؤلف من ذلك الفصل بتصنيف مندور باعتباره « مفتقا عضويا » « لا مفتقا تقليديا » من خلال انتمائه لحزب الوفد واسمه المعطى فى المعارك التى خاضتها الأمة ، وإن كان يلاحظ مع جفاك برك أن الانتماء العضوى فى هذه الفترة لم يكن انتهاء لفئة واحدة وإنما لمجموعة من الفئات تلتنى فى « وفد » واحد ، لكن هذه الفترة التى طغت فيها اهتمامات مندور السياسية على اهتماماته النقدية والتى امتدت من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢ تركت أثرها على مندور الناقد من خلال إيمانه بضرورة « التنظير والتفكير المذهبى » فى الفصل الثالث يتحدث المؤلف عن « مرحلة النقد التحليلى » عند مندور

وهو يرصد محاولات مندور في الفترة من ١٩٥٢ الى ١٩٥٦ وهي الفترة التي كانت تعد أزمة بين السياسي والناقد في شخصية مندور ، لقد حاول مندور أن يمتد بدوره السياسي قليلا بعد قيام ثورة يوليو وأصدر كتابا عن « الديمقراطية السياسية » دافع فيه عن تعدد الأحزاب ، لكن الفناء الأحزاب وتولى الثورة بنفسها التحدث عن الطموحات التقدمية التي دور كثير من المفكرين السياسيين قبل الثورة ومنهم مندور نفسه الذي عاد الى ميدان النقد الأدبي من خلال تدريسه في معهد الدراسات العربية ومقالاته النقدية في الصحف والمجلات الأدبية وقد تركز اهتمامه في هذه الفترة على الشعر والمسرح بالدرجة الأولى والرواية بدرجة أقل وفي مجال الشعر صغرت له دراسات قصيرة عن المازني ومطران وصبري وولي الدين والشعر المصري بعد شوقي ومسرح شوقي ومسرح عزيز وأبازلة وصدر له كذلك في المسرح ، دراسات عن المسرح النثري ومسرح توفيق الحكيم وهذه الدراسات تنسم في معظمها بطابع القراءة التحليلية التي تعد امتدادا لفقه النصوص الذي كان مندور قد دعا إليه من قبل ، لكنه أضاف الى هذا الطابع في هذه الفترة الاهتمام بالعامل الاجتماعي السياسي ونزوعه الى ما كان يعبر عنه أحيانا بالواقعية الاشتراكية ولا شك ان الزيارة التي قام بها مندور للاتحاد السوفيتي ورومانيا سنة ١٩٥٦ كان لها كما أشير بنفسه أثر في لفت نظره الى زوايا جديدة في التأثير على حركة الإبداع .

الى جانب المحاضرات الجامعية التي أنتجت هذه الدراسات كان النقد الصحفي عند مندور رافدا هاما من روافد إبداعه في النقد المسرحي على نحو خاص - ومن هذه الزاوية يعد مندور واحدا من أبرز من تصدى من الجامعيين في جيله لمطبعة الحركة الأدبية وهي مهمة يجد الجامعيون في كل العصور قحرا غير قليل من الحرج في الاضطلاع بها ، فطبيعة الدراسة الأكاديمية تمنح الى الثبات والإتقان وأعطاء الظاهرة الوقت الذي تقتضيه ضرورات الملاحظة العلمية ، على حين ان طبيعة المطبعة الصحفية هي السرعة في التغطية قبل ان يخفت صدى الأحداث او يقل الاهتمام بها .

وأحداث التوازن بين هذين المطلبين ليس بالأمر الميسور دائما .

وقد استطاع مندور من خلال هذه المتابعات أن يغطي قضايا تتصل بمسرح شوقي وأبازلة والحكيم ونعمان عاشور ونجيب سرور وغيرهم وأن يوظف ثقافته النقدية بدءا من محاضرات السوربيون في الثلاثينات الى المصطلحات الروسية التي اكتسبتها بعد اهتمامه بالواقعية الاشتراكية كما فعل في نقده لنعمان عاشور عندما استخدم في نقد مسرحه مصطلح « الاوشرك » وهو مصطلح روسي يعنى المرض المسرحي لقضية من القضايا الاجتماعية .

في الفصل الأخير من الكتاب يحاول المؤلف أن يتبع تطور فكرة « نظرية الأدب » ونظرية النقد في فكر مندور ويشير بصفة خاصة إلى التحول الذي طرأ على منهجه في المرحلة الأخيرة عندما أصبح يهتم من رشاد رشدي في بداية الستينات بأنه أصبح ينحاز إلى جانب المضمون على حساب الشكل ويتساءل أن كان ارتباط مندور بمجلة « الشرق » الموالية للاتحاد السوفيتي بدءاً من سنة ١٩٦٠ كان يمثل ارتباطاً مذهبياً أم أن « افتتحياته » لهذه المجلة لم يكن أكثر من أداء وظيفي ، ويرى المؤلف أن نظرية الأدب عند مندور تتطور بدءاً من محاولته تعريف الأدب وربطه بالحياة : « ياويل أدب بعده شيء غير الحياة » والإنتهاء إلى أن « الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية » ثم مناداته بفكرة « الشعر المهموس » وهو من خلال ذلك كله يشف عن عدم التزام بالتعريف الكلاسيكي التقليدي للأدب عند العرب وبالافتراء بالمفهوم الإنساني للأدب لكنه في الوقت ذاته « اقتراب تلفيقي » يحاول أن يهبر عن الفترة الثقافية التي كان يحياها مندور .

أما نظرية مندور في النقد فهي تعتمد كما يرى المؤلف على ثلاث دعائم تتبطل في أن « الأدب فن لغوي » وهو من ثم لا يمكن أن يتحول إلى « علم » كما كان يسمى نقاد القرن التاسع عشر في أوروبا ولكنه مع ذلك يستعين بحصائد العلوم الأخرى — والدعاية الناقية للنظرية هي اعتمادها على المنهج الأرسطي في التحليل القائم على رصد هيكل العمل وتتبعه من خلال محاولة التعرف على الثغرات ، ثم تأتي النزعة الأيديولوجية التي كان المؤلف قد حاول جاهداً على ابتعاد العمل كله تتبع خيوطها .

إن دراسة الدكتور محمد بريدة عن تطور النقد العربي عند محمد مندور تمتد على محور زمني واسع وتحاول أن تلم بأطراف قضايا سياسية معقدة ووسائل فنية متنوعة بتنوع ما عرفه الأدب العربي من روايات قديمة أو ثقافات حديثة وتستشرف من خلال ذلك كله آفاقاً لتطور النقد العربي ولقد نجحت من خلال ذلك كله أن تثير أسئلة جيدة وإن تقدم بعض المحاولات الجادة للإجابة عنها .

د. أحمد درويش

حوار مع إميل حبيبي حول الوقائع الغريبة في اختفاء سيد أبي النعس المتشائل

أجرت الحوار : منى أنيس

في هذا الحديث الذي أجريناه مع إميل حبيبي صاحب « الوقائع الغريبة » نقدم مناقشة لبعض عناصر هذا العمل — كما تصورها المؤلف ، ولكن يجب ألا ننسى أن رؤيته ، وأن كانت أحد العناصر الداخلة في العمل الأدبي ، إلا أن العمل نفسه ليس محصلة بسيطة لنوايا المؤلف ، أو مجموع العناصر الداخلة في تكوينه . ان « الوقائع الغريبة » في اختفاء سيد أبي النعس المتشائل » ، شأنها شأن أي فن عظيم ، هي محصلة انخضاع هذه العناصر مجتمعة لمنطق الفن وآلياته الداخلية ، ومن ثم يصبح من الخطأ القادح محاولة اختزاله إلى هذا العنصر أو ذاك ، أو البحث عنه بصورة مباشرة داخل النص . ان هذا الحديث ، الذي نكتبه للقارئ ، هو حديث حول العمل ، وليس عنه ، فالحديث عن عمل كالوقائع الغريبة يجب أن يتم وفقا للمعايير العلمية في تناول النص الأدبي ونفس مثاليته ، وهذه مهمة أكبر وأعمد كثيرا من أن تتسع لها صفحات قليلة .

* أنت تكتب القصة منذ الأربعينيات ، فلماذا برأيك لم تظهر « الوقائع الغريبة » والتي تصور تجربة المشرق داخل إسرائيل إلا في السبعينيات ؟

** اعتقد ان « الوقائع الغريبة » جاءت تعبيراً عن نضوج تجربة معينة ، وهي تجربة تهم العرب الفلسطينيين والعرب عموماً ... تجربة حياتنا داخل إسرائيل .

وبالطبع فقد عشت كل هذه التجربة ، ويبدو أنها نضجت نضوجاً لا يلبس به في وجداني فخرجت من تلقاء نفسها تعبيراً عن هذه التجربة .

والتجربة بالطبع تجربة متميزة لا يمكن أن يعبر عنها إلا من عايشها .
وما كان من الممكن حدوث هذا العمل إلا بعد نضوج التجربة ومرور وقت
مقبول ومعتول عليها .

الكتابة عن مرحلة لا تأتي خلال المرحلة ، وإنما تأتي — ان أردنا
العق — بعد انتهاء المرحلة .

مثلا ... في أثناء الاحتلال النازي لم يكتب الأدب المعبر عن هذه
التجربة ، وإنما كتب فيها بعد ، الأعمال الناضجة عن الحرب العالمية
الثانية لم تكتب أثناء الحرب وإنما الآن . في اعتقادي أن هذا هو الأمر
الطبيعي .

أود أن أبدى ملاحظة أخرى وهي أن عددا من النقاد والمبدعين
حاول أن يربط بين نضوج العمل الفني والأدبي ونضوج الكاتب من حيث
العمر . أنا لا أوافق على هذا . نضوج العمل الأدبي برأى يرتبط
بنضوج المرحلة السياسية والاجتماعية التي أراد الكاتب أن يعبر عنها ،
وكم من كتاب عبثا كتبوا أعمالا خالدة بحق وهم في شرح الشباب .

كتابة الوقائع الغريبة :

* هل اتخذت قرارا واعيا بالبدء في كتابة الوقائع الغريبة لدى
احساسك بنضوج التجربة التي تريد التعبير عنها ؟

** شرعت في كتابة فصل فكرت في البداية أنه قصة قصيرة ،
ولكني استرسلت في كتابة ما أصبح فيما بعد الفصل الأول من الوقائع
الغريبة . كان تصدي بالطبع هو أن أكتب التجربة التي حاولت مرارا أن
أكتبها في السابق . وأذكر أنني في الفترة نفسها كتبت قصة قصيرة بعنوان
« السلطعون » ، وأنا أمتز بهذه القصة جدا رغم أنني وصلت فيها لنتيجة
عجيبة غريبة هي أنه لا حل لهذه القضية الفلسطينية .

ولقد عدت الى هذا التفكير الى حد ما في « الوقائع الغريبة » حين
صار سعيد يصرخ :

هل من بديل عن نزول كثائنات من عالم آخر لينقذونا ؟ هل من بديل
عن الجلوس على الخازوق ولو ريع خازوق ... ولو نصف خازوق ، ثلاثة
أرباع خازوق ؟

كان هذا الأمر يشغلني . فلما انتهيت كتابه الفصل الأول شعرت
أنني دخلت في الطريق الصحيح . كثيرا ما أقرر أن أكتب عملا أدبيا

فأكتب ، ولكي أشعر أنني لم أجد المفتاح . الفصل الأول
وربما الجملة الأولى هي بالنسبة لى المفتاح . ولنعم ونقول اذا دخلت
فى الفصل الأول ورضيت عن ذلك ، حينئذ لا يعود أى شىء يوقفنى عن
الاستمرار فى الكتابة .

وهكذا حينما احسست اننى دخلت فى الطريق السوى توقفت عن
الكتابة ، ولخدت اجمع ما أريد من حقائق مع التواريخ من أعداد جريدة
الاتحاد منذ صدورهما فى دولة اسرائيل حتى تلك الايام التى كنت اكتب
فيها .

* متى كان هذا التاريخ ؟

* بدأت الكتابة عام ١٩٧١ وانتهيتها عام ١٩٧٤

* هل يمكن أن تحدثنا عن مسيرة العمل الواعى داخل النص نفسه
حتى اكتمل فى شكله النهائى ؟

* المخطوطة الاصلية للقصة اطول من القصة كما صدرت ثلاثة
مرات . كان على أن اقطع من لحمى .

* كيف ؟

* قفيض لى فى المتشائل ان اجد عددا من الكتاب والرفاق والاخوان
ادعومهم لاقرا عليهم المخطوطة واسمع ملاحظاتهم . « الوقائع الغريبة »
كما تعرفين ثلاثة كتب . فكنت اقرا كل كتاب وعلى اثر ملاحظاتهم اعود الى
الصياغة والانتظاع . بالطبع لم اكن انتظر منهم ان يتكلموا بصراحة تامة .
ولكن حينما كنت أشعر بالملل فى عيونهم كان هذا يكفينى .

مما لا شك فيه ان تجربتى كصحفى ومسئوليتى عن الجريدة — وانا
الذى أحارب المقالات الطويلة وأكره الكاتب على أن يوجز ويقطع من
كتابته ، واقوم انا مرات بالقضاء أجزاء من هذا المقال ، أو حتى من قصة
تأيننا ... كل ذلك علمنى الهوان .

ومن يهن يسهل الهوان عليه

ما لجرح يميت ايلام

وهكذا صرت اقطع من لحمى الذى صار ميتا .

* ماذا عن المادة التى جمعتها قبل الكتابة ؟

* المعلومات التى جمعتها معلومات قديمة مازلت احتفظ بها حتى
الآن . ولكن أغلبها لم يدخل العمل . هناك شىء يعرفه رفاقى وهو أنني
اهملت فى قصة « الوقائع الغريبة » المعلم الاساسى فى حياة الجماهير

العربية في اسرائيل وهو مجزرة كفر قاسم . في هذا الاطار وفي هذا الأسلوب لم استطع ان اخذل المجزرة ، لأنها اكبر وتأثيرها اكبر بكثير من الفكرة التي قررت ان اعرضها ، وهي فكرة الانتكالية والوهم بوجود طريق اقصر واخف كلفه .

* هل هناك ثمة مواد لم تكن ذات علاقة مباشرة بتجربة العرب في اسرائيل ولكنها دخلت في نسيج العمل في شكله النهائي ؟

* في عام ١٩٧١ كنت في ألمانيا الديمقراطية وسمعت بها حدث في السودان في اعقاب حركة هاشم العطا . كان سلام عادل قد استشهد في العراق من قبل ، وكانت مذابح الشيوعيين في انغونيسيا ، وها هي المشائق في السودان . انعكست على نفسي ... ولا شعوريا خرجت معي قطعة كتابية اسميتها « الصبت » . اهملت هذه القطعة حتى عام ١٩٧٤ وانا اكتب « الوقائع الغريبة » في شكلها الآخر ، فادخلتها بحيث لا يشعر احد بادخالها . هذه القطعة هي الحديث الذي ينور بين الطنطورية وابنها على شاطئ الطنطورية المهجور حيث تخاطبه الام :

— « الناس لا يتحملون ما انت مقدم عليه .

— سأتحمل عنهم حتى يتحملوا عن أنفسهم .

— ولدى ، ولدى .

— امه .. امه ، حتى متى ننتظر برعمه الزنابق ؟

— لا تنتظر يا بنى . انما نحن نحرث ونتحمل حين يحين الحصاد .

— متى يحين الحصاد ؟

— تحمل !

— تحملت عمري » .

* ماذا عن الأسلوب الذي تناولت به هذه المواد ، وهل خضع هو الآخر لقرار واعى من جانبك ؟

* لا يمكن فصل العمل الأدبي الذي يستحق هذا الاسم عن ادوات الأدب ، او ما يسمى عموما بالأسلوب . وانا اخذ على العديد من الكتاب العرب — وخصوصا الفلسطينيين — أنهم لا ينتبهون الى أن أحد مقومات العمل الأدبي ، الذي اذا لم يكن موجودا سقط العمل ، مهما كان مضمونه ، هو الأسلوب والصناعة .

مثلا في فن الموسيقى هل نستطيع أن نعتد فقط على الموهبة ، وعلى السماع ؟ بالطبع لا ... بعد الموهبة من الضروري إخراجها ، وبعد الاسترسال الصادق من الضروري الانتباه الى الذوق .

نحن اخذنا على الكتاب والشعراء العرب فيما يسمى عصر ما قبل النهضة ... اخذنا عليهم الاكتفاء بالاسلوب دون المضمون . ولكن هذا لا يعني ان الاسلوب غير مهم . الاسلوب الذي يشتمل على اللغة الصحيحة والتراكيب القرائية المتوارثة . ونحن نقول المتوارثة نعني بذلك أن الأجيال التي سبقتنا حققت منجزات لا يمكن تجاهلها . أحق بنا ألا نتجاهل ما حققته تراثنا من منجزات هي أحد المنجزات الانسانية الهامة . ان العناية بالاسلوب في النهاية يصبح جزءا من العناية بالمضمون ... والاسلوب الذي يقدم به المضمون ليس شيئا يقرره الكاتب نفسه وانما يقرره تراثه ... لكى يتحدث مع الشعب صاحب ذلك التراث وينقل اليه ذلك المضمون .

* كيف امكن في خضم مشاغلك السياسية المحددة افراد الوقت اللزم لعمل كالوثائق الغريبة ؟

** في أثناء الكتابة وصلت الى ذلك القرار الذي كان من الصعب على حزبي ان يقبله وهو ان استقيل من البرلمان لأتفرغ للعمل الأدبي .

جاءت استقالتى عام ١٩٧٢ واثارت مخطف الاقاول ، وكان من الضروري أن يصدر الحزب واللجنة المركزية بيانا يفسر فيه لمماذا جاء هذا الأمر — الذى هو بطلى وبالحاج منى .

الأمر الغريب هو أنني تعمدت بعد استقالتى — بموافقة الحزب — ثلاثة اشهر فلم اكتب كلمة . فطلبت من الحزب أن يعطينى عملا يوميا . ورجعت رئيسا لتحرير جريدة الاتحاد . وفي أثناء ذلك أنجزت « الوقائع الغريبة » الذى هو عمل — بالاضافة الى ما فيه من خيال — يستطيع ان يكون سجلا تاريخيا لمواقف الحكم الاسرائيلى .

* أخيرا ، كيف ترى أنت نفسك تميز « الوقائع الغريبة » في الأدب العربى الحديث ، والام تمزى هذا التميز ؟

** اجمل فهمى لما يقال من أن « الوقائع الغريبة » عمل متميز بأنه — في رأى — يتميز بلهزين :

— انه جاء بعد نضوج تجربة معينة وتعبيرا عن نضوج هذه التجربة . وبمفهوم محدد للعمل لا يقتصر على تجربة الشعب العربى الفلسطينى الذى

بقى في وطنه — ذلك الذي أصبح دولة اسرائيل ، وانما — وهذا طبيعي —
هي ايضا تجربة المأساة الفلسطينية كلها .

— الامر المتميز الثاني هو رغبتى في الدفاع عن أصالة التراث العربى
وحضارته في مواجهة الاعتداء . حتى نكون ، علينا — وفى مواجهة التمييز—
أن نكون متميزين ومتفوقين فى جميع المجالات .

كل هذه التجربة وجدت تعبيرها فى عملى « الوقائع الغربية » انذى
كما علق عليه العديد من النقاد انه اجمال للتجربة الكفاحية لشعب ، ولا بأس
من القول بالتجربة الحضارية لشعب لأن الكفاح ضد الظلم هو أعلى
مستويات الحضارة .

تم اجراء هذا الحوار فى لندن — ديسمبر ١٩٨٢

تعقيب على مقال الأغنية المعاصرة جنس أدبي جديد

بقلم : د. أحمد حسين الصاوي

متعلمين وأمينين - في الحصول على ما يرقون من مواد اعلامية ، وأثر «الترانستور» الخطير في ذلك .

ولم يكن النديم وحده هو الذى فعل ذلك ، وإنما فعله قبله يعقوب صنوع في صحيفته الساخرة « أبو نظارة » ، واستمر يتبع هذا النهج بعد أن هاجر بصحيفته الى باريس وظل يصدرها من هناك ويهربها الى المصريين .

ان ظاهرة ميل الامى المصرى بل وتحبسه للاستماع ، التى انتفت اليها ينكاد كل من صنوع والنديم وكانت وراء سياستها في تحرير صحفهما ، تمثل سمة بارزة من سمات عملية « التلقى » الاعلامى ، منذ كان في مصر اعلام مطبوع ، وتلمس أثر هذه الظاهرة بوضوح أيام الحملة الفرنسية ، عندما عرف المصريون لأول مرة الكلمة المطبوعة . فقد ادركت سلطات الحملة أن نسبة من يقرءون القراءات في قايمة المسألة ، ولعلها ادركت

استخدام الصامية فيها الا أحمد عرابى نفسه . وكان النديم يقصد فعلا أن تكون في صحفه مادة للاميين ، ولم يكن في ذلك أى مغارقة . فلم يفترض النديم أن الاميين سوف « يقرءون » صحفه ، ولكنه كان يعلم يقينا أنهم سوف « يستمعون » الى من يقرؤها لهم . فلقد كانت نمية من يقرءون القراءة في لك الوقت ضئيلة جدا . ومن هنا فقد كانت أرقام توزيع الصحف ، وهى وسيلة الاعلام الوحيدة في ذلك الوقت ، لا تمثل حقيقة عدد قرائها ، إذ شاع بين المصريين - وبخاصة في الريف - أن تتلقى الجماعة منهم حول قارئ واحد يسمىهم ما تضمنته الصحيفة ، لأنهم أعيون لا يستطيعون أن يقرءوا مثله . ولا شك أن الدكتور بدوى شهد - كما شهدت - انتشار هذه الظاهرة ، وبالأذات قبل شيوع وسائل الاعلام المسموعة والمرئية ، واعتماد أبناء شعبنا عليها -

نشر الزميل الدكتور السعيد محمد بدوى مقالا بهذا العنوان في العدد الاول من مجلة « أدب ونقد » وقد جاء فيه :

« لم تكن المشكلة أساسا مشكلة الفصحى والعامية كما يصورونها (والاستماع العام بترويل القرآن خير شاهد على ذلك) ، ولكنها كانت دائما ولا تزال مشكلة الأمية ، ومعضلة النفاذ من خلال الكلمة المكتوبة . ومن المفارقات أننا كثيرا ما ننسى هذه الحقيقة : فقرأ عبد الله النديم في الملقى يفرد في جريته قسما خاصا يكتبه بالعامية (من أجل الاميين) ! ... الخ » .

ولقد أفرد النديم حقاً في صحيفتين من صحفه مكانا للعامية ، وهما « التكتيك والتبكتيك » التى اصدرها قبل الثورة العربية ، و « الاستاذ » التى اصدرها بعد عشر سنوات منها . أما « الطائف » التى اصدرها لصانها للثوريين العربيين فلم يحل بينه وبين

كذلك نزوع عامة المصريين الى « الاستماع » ، فهم يستمعون في خشوع الى القاريء يتلو عليهم آيات القرآن ويشدو لهم بالقصائد الدينية ، ويستمعون في شغف الى الراوى يقص عليهم الحكايات والاساطير . ومن ثم فان وسيلة الاعلام المطبوعة الاولى التى خاطب الفرنسيون من خلالها افراد الشعب المصرى كانت منشورات تلصق (في مفارق الطرق ورعوس العطف وأبواب المساجد ...) كما قال الجبرئى ، وترسل منها نسخ قليلة الى المشايخ والاعيان (اى الى من يعرفون القراءة) . وكان الناس يقفون جماعات امام هذه المنشورات الملصقة ليستمعوا الى من يقرأ لهم ما تفسينته من رسائل اعلامية كتبت بلغة هى مؤيخ من العامية والفصحى .

والدارس لتاريخ الصحافة المصرية يستطيع أن يتبين كيف طورت هذه الصحافة أساليب

التصير العربية تطويرا كبيرا ، فبسطت اللغة ، وخففت من تعقيداتها ، وتجنببت الغريب من ألفاظها وغمر الشائع من مرادفها . واقتربت لغة الصحف بذلك كثيرا من الشخصى الصادى الذى تعلم تلميذا بسيطا ، بل واقتربت كذلك من « المستمع » الذى لم يكن يقرأ أو يكتب . وهكذا نشأت لغة جديدة أو نشأ مستوى جديد من مستويات اللغة العربية ، هو المستوى « الاعلامى » الذى يهتل مكانا ومسطا بين المستوى الرفيع والمستوى الصامى . وكان عبد الله النديم يستخدم لى لعدم واقتدار هذا المستوى المتوسط مع المستويين الرفيع والصامى فى مجلته الرائعة « الأستاذ » ، وكان لكل من هذه المستويات جمهور قارئ أو مستمع .

وقد تمثل هذا المستوى الجديد أكثر ما تمثل فى المواد

الخبرية ، بما استقرت عليه من أساليب وأنماط مستحدثة كالجمل القصيرة والمقدمة البسيطة والعنوان الموجز الناقذ ... الخ . وساعدت الترجمة الى العربية فى هذا التطوير وفى إثراء لغة الاعلام بعدد كبير من الألفاظ الجديدة التى شاعت بعد ذلك على اللسان والأقلام .

وانادت الاداعة المسبومة والمرتبة كثيرا من التطوير اللغوى الذى حبلت بهئه الصحافة ، فبدات من حيث انتهت هذه ، ومضت بعدها على طريق التبسيط شوطا ، حتى تستأثر دونها باهتمام المستمع .

وعبر المسار الطويل الذى قطمته الصحافة والإذاعة فى هذا الاتجاه حذفت عدة أخطاء وانحرافات من سواء السبيل ... ولكن هذه قضية أخرى .

ثمرة الليمون العائدة

حوار مع عدلى زرق الله

إعداد : أحمد اسماعيل

والممارسة بالخطوط والألوان والصخب ! وما هو البديل للعمل المتصل والرسم المتدائم حتى يقدر على ترك « بصره » مميزة وسط آلاف البصريات النابضة في تاريخ الفن ؟ ، لقد عاش يحيى الطاهر عبد الله مثقفا لقصته ، ساميا وراءها حتى الموت ، وكذلك الشاعر الكبير أمل دنقل ، وقبلهما الفنان كمال خليفة ، وعلى الشاطيء الآخر من المتوسط عكف بيكاسو وجوان ميو ، لأن الطبيب طيب والسباك سيك والموظف موظف .. والفنان فنان !

✻ ولكن .. كيف يكون التفريغ في بلادنا ؟

في المجتمعات الاشتراكية تقوم الدولة بمسؤولية تفريغ الفنان ونشر انتاجه . وفي المجتمعات الرأسمالية يتولى السوق ذلك الدور - اما في مجتمعاتنا ذات الاشكال والانظمة غير التقليدية كان لابد من البحث عن طريق سوف يكون بالطبع أكثر صعوبة مما لو كانت مجتمعاتنا مستقرة على شكل واضح .

مؤلما - لأن المؤل لا يعنى سوى الرضوخ والزواج من هذا الواقع البائس ، وهو الاتكسار الإنسانى بعينه ، أما الخيار فهو المقاومة وخلق الموقف الجبالي على الورق ، هو الرفض والحلم في آن واحد وهو الوردية في صليب الوجود على مشارف هذه الرؤية ، يقف الفنان المصرى المعاند من باريس يعد عشرة سنوات متصلة عدلى زرق الله متشبا بالوانه ومبشرا « بانقاذ » من نوع جديد فمالذا من لوحات الفنان المعاند .. وما هي رؤيته لواقعا « الكابوس » وما هي « طريقته الوجدانية » في البحث والكشف والتفريغ .

✻ قرن من الفن :

يسبح الفنان عدلى زرق الله « ان التفريغ ضرورة .. وليس اختيارا ! » فمئذ بدأت مسيرة الرميح الاول .. كانت صفحة الفن بيضاء من غير سوء كما كان لاي خط وجوده على تلك الصفحة .. والآن وبعد قرن من الانتاج وتعدد الخطوط .. مالذا يفعل الفنان حتى يكون فاعلا على تلك الصفحة المزدحمة

وقف جوان ميو الفنان الفرنسى المعاصر ذات يوم في مرسية مشدوها فزعا ، عندما راح أحد الرواد يسألون المعبث باحدى لوحاته قائلا له « انك لا تسامدنى على اعادة ترتيب الطبيعة .. بل على افسادها ! »

فاللوهة اذن هي « اعادة ترتيب للطبيعة » ، واسهام رفيع في كشفها والتعرف عليها ، هي اللغة التي تواطى عليها الناس منذ الخليقة ومنذ ان عرف الانسان ابداعيتها المتمثلة في عناصر الطبيعة ، على اختلاف جغرافيتها - هي حوار الحواس و « هارمونية » الابصار ، و « السبيل الوجداني » للادراك والتأمل . ولعل مسيرة

« اللوحة » عبر التاريخ تكشف الى اى مدى كان الحوار متصلا بين الانسان وعالمه ، وتبين بالضرورة عبق مقاومة الفن والانتصار على المدمم والرغبة في هناك أسرار الوجود . وعندما نتحدث عن اللوحة - المقاومة - ينتصب الواقع « الكابوس » أمام الفنان ، ويصبح الخيار صعبا والمؤل

وبالمصودة الى الوراء ..
يوم ان كان هناك نوع من المد
الطوري - بشكل او آخر -
وهي سنوات الستينيات ، ولد
نظام التفريغ لكي يقوم
بدور ما فاعل على الساحة
التشكيلية ويزغت اسماء
واعمال آدم حسنين وجاذبية
سرى وآخرين .

والآن .. ويهد سيطرة
معلمي كليات الفنون ، وموظفي
وزارة الثقافة على اللجان
المسئولة بصبح الظفراء - وأنا
منهم - « ان اللجان المسئولة
مشغولة بأعمال أخرى غير
التفريغ ! » لأن التفريغ قضية
الفنان وليس المعلم .. او الموظف .

ولمة وفارقة مضحكة
حيث أبت الدولة على نظام
التفريغ بنقص مرتبات الستينيات
(سبعون جنيتها في الشهر)
الامر الذي يضاعف من خساره
الفنان وقهره ومن هنا كان لابد
من البحث عن بديل بعيدا من
الاجهزة الرسمية واللجان
المسئولة حتى لا نخسر مرتبتين !
❖ وماذا عن الفن ؟

❖ كلما اقتربنا من البحر
لتصويره ، لا نرى مستوى
الالوان الزرقاء المشبوبة
بالاخضرار تحت سماء عالية ،
وصخور ورمال ملقاة -
ولكننا اذا اشتبكنا مع البحر
بلجسدانا ، وسبحنا فيه حتى

البلل ، وتكررت علينا أشعة
الشمس ، تكون قد بلغتنا
« اللحظة الخاصة » ، لحظة
الانقسام العنيف ، عندما
تستحيل الحواس الى اعين بما
فيها البصر وتصبح واليهر شيئا
واحدا .. اتنى ارسم هذه
اللحظة الخاصة .. ارسم
ما رأيته .. وما أحسسته في
آن واحد .

انها اللحظات الفادرة التي
يبلغ فيها التحقق الانساني مداه ،
هي الحياة ذاتها ، وأنا اعمل
على اصطياد هذه اللحظة
وتثبيتها على سطح اللوحة .

تري ما الذي يحدث عند
تصوير انسان يموت عطشا
في صحراء قاحلة ؟ لمة احتمالات
عديدة لتصوير ذلك - فهناك
الشمس الحارقة التي تملأ
السطح ، وتلقى بأشعتها على
الرمال حتى نحس بالسخونة
والتوهج ، وهناك الرجل
الصغير ناكلة الشمس .. ولا
نكاد نلمسه ، اننا الآن نتقرب
من الرجل الصغير وقد تهدلت
أعضائه والموت يزحف اليه ،
وكلما ازدنا قريبا من وجهه ،
نرى الممقاء الهائلة مطبوعة
على وجهه الظلامي ، وما هو
الاقتراب لمصبح وشيكا ..
فالكثفتين تشققا بفعل العطش،
والألاج مصوبة على الجسد
التهالك ، والعطش يلقى
بخطوطه الناعمة على قسملات

الوجه ، وبذلك نستطيع
تصوير العطش .

ولكنني عندما اصور العطش،
سوف ارسم شيئا آخر !

سوف ارسم نقطتين من الماء
على مقربة من ذلك الرجل
الظلامي - نقطتين من الماء
ليستا من مادة (يد ١٢) ،
وليستا محابتان ! نقطتين من
الماء مفعمتين بالحياه ،
ومملوتين بعطش الانسان -
انه الانسان الذي مشته
ونوحدث معه . نعم أنا منحاز
لطريقي هذه ، فالحاولات
التي سبقني كان الفنان فيها
مفرجا ، بينما تراني في قلب
العمل ، اقتسم الحياة
والعطش ، وأبشر بالفروج الى
عالم أفضل .

❖ اللوحة طريق للمعرفة

اتنى ارسم الآن

الرعشات الصغيرة تتسلل
الى حواس ، وهذا الوجع
اللاذني يتبع ألواني . وما هو
ايضاح الرمشة يعلو وينخفض
طبقا لمتاوتن الكثف والاكتشاف
لمة اشياء ادركها في حينها ،
تسايما كما يحدث للبلقي
الاجلبي عندما تفاجئه رعشات
المعرفة - عندما يميك بهذه
« الطريقة الوجدانية » التي
يتفرد بها الفن في معرفة
الاشياء ، هذه المعرفة التي
نفوس في قلاع النفس ،

وتستحيل رصيدا مخترنا للعقل ،
وتدخل في تسليح معارفنا
السابقة .. هي البحث عما
نعرف ولا نعرف ومن ثم يصيح
الفن ضرورة حياتية .

✽ هياكل على لوحة الرحيل !

لم يكن هناك ثمة طريقة
لاستشراف حاضر مغاير سوى
الرحلة ولم يتسق تاريخ الفن
في مخيلتي الا عبر الرحيل !

لأنني لا أستطيع ان ارفض
أوروبا كلها - لأن الرفض رد
فعل ، وأنا أكره ردود الافعال ،
لقد عرفت أن الفن الأوربي جزء
من تاريخ الفن وليس الكل كما
أرادوا لنا أن نعرف ، تماما
مثل الفن المشرقي القديم
والقبطي والإسلامي وفنون
آسيا وأفريقيا .. وهناك
تعلمت ان العناية اكلويكيري،
وأن الغاء الآخرين واحد من
الفنون الاستعمارية التي بيعت
لنا - وفي قلب أوروبا وعلى
مائدة باريس المفضلة ..

أصبحت أنني «ليونيون بنزهر»
تضيف مذاقها الخاص ومادتها
النادرة ، لأن الطبيعة قد
لا تعطى مثل هذه الثمرة ومن ثم
وجب اقتناؤها ، وشمرت أنني
أجف وخشيت على ثمرة
الليونيون أن تمنح رحيقها
ومطانيها ، وأنها سوف تفقد
معناها بالتقدم وخلع الجنود
وفقدان الذات والهجووية -

وأصبحت العودة شوقا وضرورة ،
وأصبح الوطن اختيارا وعشقا ،
وأجتاحني حنين الرهبان
لايبرتهم - فالرهبنة نظام
قبطى مصرى له ضرورته للفنان
ايضا - ومن هنا جاءت العودة
.. ومن هنا ايضا أطلقت دعوتى

للتفرغ .. والرهبنة !

✽ فما العمل ؟

نعم .. هناك آراء غاسدون
ومفسدون ، لهم نوقم الخاص
ومفاهيم الرخيصة عن معنى
الفن .. ونحن لا نتوجه لهؤلاء
بأعمالنا .. ولكننا نتوجه الى
القادرين على شراء البساط
الأرضى وجهاز التليفزيون
ومجموعات الكراسى .. إنسه
التوجه بفرض التنوير وهو
الدور المفقود .

بالأجهزة الأخرى غير الفنان
كالمصاحبة الملتزمة . ان لوحاتى
في بيوت عدد كبير من البسطاء
وفوى القدرات المعروفة أمثال
صلاح عيسى وسليمان نياض
وشوقى فهم وعبد الفتاح
الجميل ، وأنا أكرهم لأننا
نعرفهم - هناك أيضا
« المستنسخ » الذى يملقه
الطالب في حجرته والموظف في
مكتبه . لقد تزوجت جنونى
منذ عودتى ، وسوف أواصل
البحث عن جمهور جديد .

✽ جاليريات مغلقة !

منذ أن توقفت المحاولة
الجادة « جاليرى ٩٠ » التى

أشرف عليها الاديب نبيل نعيم
والتى أشاد بها أحمد بهاء الدين
في عموده الرفيع ، واستمرت
لعدة عام ، والمساحة
التشكيلية تكاد تكون خالية ..
هناك « كرم » ولكنها مجهود
فردى .. والسؤال متى يصبح
لدينا « جاليريات » ؟ .. يتحقق
ذلك عندما يولد بيننا مجنون
يؤمن بالفكرة ، وكى تمنيت لو
يولد عشرات المجانين .. فمن
غير المعقول أن نعتبر مدخل
أحد المطاعم « جاليرى »
أو سالون سيدة مشغولة
بالفنانين وليس الفن !

وعلى الجانب الآخر ، نشهد
قاعات كثيرة تعمل على طرد
الجمهور وليس العكس فالملاذلة
عندما تقدم معرضا ، لا تقرأ في
بطاقة الدعوة سوى اسم الوزير
الذى « يتكرم » ويض الشريط
الحريرى .. ولا أفهم معنى
« التكرم » .. فإذا كان
« تكرم » على الفنان فهذا
مأساة وإذا كان « التكرم » على
الجمهور فهذا لعنة !

لقد أصبحت معارض الدولة
وسيلة للتضليل وكان الاسماء
التي « تتكرم » هي عناصر
فاعلة .. وهذا غير صحيح !

ليس هذا فحسب ، فقد
قامت القاعات الرسمية بتحديد
مدة خبيثة عشر يوما على الأكثر
لمعارض لوحات الفنانين ..

ولا ندري لماذا لا يستمر العرض أكثر من ذلك .. أننا نقرأ من مسرحيات يتم عرضها بالسنين وأفلام تتجاوز الأسابيع والشهور.. فلماذا هذا التحديد من جانب القاعات ، أليست هذه وسائل ضاغطة يجب أن يستغل منها الفنان وينأى بنفسه وفنه عن جباله الموظيفية والروتينية !
* دعوة الى عدم الاحتقار !

... نعم ، هناك مغالطة ، فالمعالم الأول للفنان هو الجمهور وليس المؤسسات القادرة ، والسبيل الى ذلك هو الثقة في الناس ، وخلق جسور جديدة للاتصال بهم ، فليست كل

الجماهر قد باعتيضا فاسدا !
والمسألة بيننا وبينهم ليست بعيدة ، فالثقة لا تمكس سوى الثقة وخلق الذوق العام مهمة مشتركة بين الفنان وجمهوره !
..... وكيف السبيل ؟

أحلم بالعرض في معرض الكتاب بعيدا عن صالات العرض الكهنوتية أحلم بالعرض في مداخل المسارح والمسسينما والحدائق ، وأحلم بصوري ومستنسخاتي في البيوت والمكاتب وحوالط المدينة ، ولن يتأتى هذا الحلم الا من خلال العمل المتواصل والجهد المتفرغ ، والكسب الحقيقي وليس ما تقدمه

وزارة الثقافة وأجهزة الموظفين. لقد طالبت بعرض الاعمال الحائزة على جوائز الدولة هذا العام حتى يعرف الناس مستوى هذه الاعمال وخاصة في غياب معرض للفن الحديث، كما طالبت باعلان قيمة هذه الجوائز ليعرف الجميع أنها لا تساوي تكلفة العمل.. فلماذا التعلق بهذه البقايا ، ولماذا لا تتيح الحركة ذاتية ومستقلة ونديه لذلك كله .

ان الوظيفة لا تصنع فنا والتعبية ان تغلق جهورا

لذلك فالخوف من التفرغ ادانة صريح لجمهورنا الكبير !

وكان مؤتمر الأبداع الحقيقي .. وليس إقليمياً

د . يحيى شاهين رئيس جامعة
المنيا باعتباره رئيس شرف
المؤتمر أو من د . شوقي
ضيف رئيس المؤتمر أو من
د . أحمد هيكمل بصفته
الشخصية .. أو من اللواء
صلاح الدين إبراهيم محافظ
المنيا .. ود . عبد الهادي
الجوهري عميد كلية الآداب
ود . سمير سرهان رئيس قطاع
الثقافة الجماهيرية .. تسلاه
توزيع شهادات تقديرية لرواد
الآداب في الأقاليم سواء من
الذين رحلوا عن عالمنا ..
أو لهؤلاء الذين أعطوا في ظل
ظروف بخيلة قاسية .. وكذلك
للذين مازالوا يمحطون رغم جهود
وسائل وطرق التكريم لهم
أو فيجوبسة أجهزة الإعلام
ومسؤوليتها منهم .. ولو أن
هذا المؤتمر نفسه نسي الكثيرين
والعديدين كذلك .. ولكن هنزه
كما حاول أن يبرره د . شوقي
ضيف هو أن يتركه للسنوات
القادمة من تكريمهم .

وتنوعت المناقشة بين مشكلة
التمر إلى تصاد الكتاب إلى
الترادى الأدبية إلى غيرها ..

خاصة .. أما مؤتمرنا هذا
فلم تفرضه ظروف معينة وليس
له افراض بذاتها . انما هو
خالص لوجه الحركة الأدبية
وحدها وللمناقشة بمشاكل
الآباء .. أو كما أوضح
د . سمير سرهان رئيس قطاع
الثقافة الجماهيرية أن عقد هذا
المقاء لآباء مصر في الأقاليم كان
لدراسة مشكلتهم وحلها وتحديد
هوية الأدب المصري المصاصر
ومحاولة الوقوف على المتنوع
والثراء الذى يتمتع به هذا
الآب في الوقت الحاضر والقاء
الاضواء عليه ووضعهم أمام
الدارسين والناقد وتدارس كل
ما يعوق رسالتهم الأدبية ..
فهو ببساطة استجابة للحركة
الأدبية المنتشرة في سائر أقاليم
مصر التى تتجسد في كتابات
« الماستر » التى لم تعد
ظاهرة أدبية بل هى واقع حقيقى
لا تغلو منه أى محافظة الآن ..
فهناك حركة أدبية جديدة ..
وحساسية أدبية جديدة تعبر عن
نفسها على طول أقاليم مصر ..

بدأ المؤتمر بكتبات تقدم
له أو ترحب به سواء من

انتهت أيام المؤتمر الأول
الذى اجتمع فيه أكثر من ٢٠٠
أديب مصرى على أرض إقليمية ..
وهو يعد نجاحا حقيقيا وباهرا
ولو لم تنفذ منه واحدة من
توصياته المحددة .. لا لأنه
اتاح فرصة نادرة من اللقاء الحى
بكل ما يملئه من تأثير فعال
ومناقشة حرة لكل ما يشغلهم
من مشاكل وهموم وآمال ..
ولكن لأنه أيضا حسم النقاش
نهائيا في ثلاث قضايا هامة
كانت مبعث تساؤل وحيرة من
الكثيرين من عطاء الحركة
الأدبية .. دور الثقافة
الجماهيرية .. حقيقة الجامعات
الإقليمية اليوم .

وبداية نقول انه بحق كان
المؤتمر الأول في تاريخ الحركة
الأدبية الذى تبنى دعوة لقاء
يجمع آباء مصر .. رغم أنه
سبقته محاولات ماضية مثل
المؤتمر الذى عقد في عام ١٩٦٩
بمدينة الزقازيق في محافظة
الشرقية .. لأن هذا المؤتمر
الأخير كان يقتصر فقط على
الآباء الشبان .. وكلفت له
ظروف خاصة ولاهداف أيضا

فتركز دور النشر في القاهرة والاسكندرية فقط وأوجد ولم يخل الأمر في هذا الاجتياح الذي استمر ثلاث ساعات كاملة من توبيخ للادباء أنفسهم من د . أحمد درويش بسبب ضياع اللغة العربية على ألسنتهم واهانتها في مؤتمر يضم الفة الوحيدة التي أدانتها هي اللغة ، وحرفتها الكلمة .. وأنه إذا كنا أحيانا نخلق الضرر للأخريين ممن لا يتعاملون مع اللغة بمثل هذه الحساسية ولا بهذا الارتباط فما هو ضرر هؤلاء الأدباء في ضعف لغتهم وهي صنعتهم .

وانتهى الاجتياح بتكوين اللجان وهي لجنة الشعر ومقررها د. أسد داود ولجنة القصة ومقررها الأديب عبد المال الصامسي . والاستاذة سميرة غالب للجنة النشر والمجلات الأدبية والاستاذ جلال عابدين للجنة الجامعات الإقليمية وللمجنة نوادي الأدب والثقافة محمد السيد عيد والنقاد نبيل بدران للجنة المسرح ولجنة الدراسات الأدبية للدكتور طه وادي والشاعر نؤاد حجاج للجنة الأدب الشعبي .

ثم بدأت كل لجنة على حدة مع أعضائها ومقررها في مناقشة ورقة العمل الخاصة بها ومناقشة مشاكلها وكافة نواحي القصور التي تحول دون أداء رسالتها مع الخروج بالتوصيات والقرارات التي يرون أنها تساهم في حل هذه المشاكل .

ولأنه كان من المتعذر تهايا ان تتابع مناقشة كل لجنة من هذه اللجان الثماني التي بدأت معا وانتهت معا في وقت

واحد .. خلاصة ان ادارة المؤتمر لم تحاول ان توزع علينا محاضر بطييمة المناقشات التي دارت داخل كل لجنة وكان هذا ضمن بعض الأشياء الصغيرة التي تؤخذ على هذا المؤتمر .. فان محاولة نقل صورة صريحة لروعة هذه المناقشات وخصوصيتها يتعرض علينا .. الا أننا سنحاول أن نعرض لطبيعة بعض هذه المشاكل ، ففى لجنة النشر والمجلات الأدبية ناقشت سميرة غالب وبقية الأعضاء كيفية رفع المصانة الكبرى عن أدباء الأقاليم في النشر وطرق توصيل أدبهم دون قهر أو انحناء وتوسل ، وذلك من خلال أجهزة الإعلام المختلفة من برامج أدبية وثقافية في الإذاعة والتلفزيون ومن صفحات أدبية بالجراند والمجلات اليومية والاسبوعية .. وكذلك من خلال تدعيم بعض المجلات الأدبية مثل الثقافة الجديدة التي تصدرها نقابة الجماهيرية ومجلة القصة التي يصدرها نادي القصة بالقاهرة بالتمعاون مع هيئة الكتاب على أن تفتح أبوابها وصفحاتها بديلين أمام الأدباء في تلك المنشورات والكتيبات التي تسمى « بالماستر » والتي تمثل قمة المعاناة التي يعيشها الأدباء في الأقاليم نتيجة عدم قدرتهم على توصيل كلماتهم وإبداعاتهم للجوهر .. التي قد اقتطعهم من توت يومهم مهما ضلّوا لينشروا على حسابهم عسكرة أيامهم من الورق والتصوير والتوزيع .. الأمر الذي وصل ببعض النقاد والفكرين الى أن ينظروا لهذه

المطبوعات على أنها خير أدانة للحركة الأدبية .

وتبلغ المسألة مع كتابات الماستر للقيمة عندما يكشف بعضهم كيف أنه في الوقت الذي لا يجد فيه الأديب أمام شللية النشر وعجز الدولة بجهازها المخلفة والمتعددة عن حل هذه المشكلة وقصر الصفحات الأدبية والمجلات على عدد من الإسماء المعينة ولاسباب خاصة .. الا مثل هذه المطبوعات التزيلة السبقة من ناحية الشكل والإخراج والإمكانات في محاولة مستمينة ورائدة لكسر حصار النشر والخروج على سطح الساحة نجد أن اتحاد الكتاب لا يعترف بمثل هذه المطبوعات وسيلة للانضمام اليه ولا بانيها عضوا فيه .. فهو ينظر اليها بترقم دون أية محاولة لعلاج المشكلة أو تقييها .

وتشعبت موضوعات المناقشة الى أسئلة من ماذا لم يتم تبثيل الاسكندرية في المؤتمر تبثيلا رسميا واقتصر الأمر على دعوة الشاعر عبد العليم القهاني والقاص رجب سعد السيد .. واسئلة أخرى عن الحالة الثقافية في بورسعيد وعن مستوى بيوت ثقافة ونوادي الأدب في المحافظات والقرى .. وشفف ميزانيتها وسلبية أدائها .

وطالب الأديب محمد مستجاب بالحصر على تطبيق ما تخرج به عن هذا المؤتمر من توصيات وأن تكون بحق موضع تنفيذ حتى لا تقيم مؤتمرات ونقضا دون أية نتائج وأن نطلع أولا على توصيات مؤتمر الزقازيق لنعرف

اهمية وقيمة مثل هذه المؤتمرات وهل تحقق الغرض من اقامتها .. وعنده حق فيقراءة نصوص محاضر مؤتمر عام ٦٩ تكشف ان مشاكل الحركة الادبيية لم تنحصر .. ربما تفاهت اكثر وتعمدت اكثر ولكن نفس جوهر المشكلة ونفس الخطوط العريضة فيها من قلة المجالات المتخصصة والاركان الادبية في الصحف الى تركيز وسائل النشر في العاصمة الى مشكلة الرقابة على النشر.. ظلت كما هي لم تتغير .. والنوصيات هي نفس النوصيات التي سيفرجها مؤتمرنا هذا .. وانه لم ينفذ منها على كثرتها سوى الثلثين فقط هما النوصية بانشاء اتحاد عام للادباء .. لم التوسع في انشاء الاذاعات الاقليمية .

وفي لجنة نوادى الادب كان تركيز محمد السيد عيد مع بقية الاعضاء على مديري هذه النوادى وضرورة تغييرهم بعد فترة خاصة ان بعض هذه النوادى لم يتغير مديروها منذ عشرات السنين .. كما انهم مجرد موظفين لا يتون بصفة لجنة الادب وطبيعته .. مع التأكيد على فتح ابواب هذه النوادى لكافة ابناء الاقاليم والقرى من جميع الاتجاهات دون محاولة تقسيمهم وكذلك دون ممارسة أى ضغوط او ارهاب عليهم .

اصدار سجل سنوى نقابى لادباء الاقاليم حتى تتمكن الحركة النقدية والاعلامية من متابعة ابداعاتهم وتقويمهم .. افراج شعر العامية ضمن الجوائز التي ترصدها الدولة للابداع

القنى .. تشكيل مجلس ادارات نوادى الادب بالانتخاب الحر المباشر بين اعضاء الجمعية العمومية .. رفض محاولة فتيت جهاز الثقافة الجماهيرية وتحويله الى وحدات متفرقة تابعة للحكم الحلى مع ضرورة الحفاظ على مركزية الجهاز ضمانا لوحدة التخطيط .. وغيرها من النوصيات التي تنادى بلقائمة مهرجانات للشعر والقصة ولقاءات دورية وانشاء مجلات للشعر والقصة حتى بلغت النوصيات سبعا وعشرين واحدة .

وتملت قيمة هذا المؤتمر بعيدا عن توصياته في هاتين الامسين اللتين اقيمتا للشعر بنوعية القصصى والمصامى ، والتي كانت فرصة للاستماع والتعرف على اصوات ادبية متنوعة وكثيرة .. رغم ان امسية شعر القصصى التي ادارها د. انس داود وجاءت بعض فقراتها دون اختيار او تحقيق . ولكن هذا لم يمنع من الاستماع الى اصوات شعرية جيدة وامتيزة كالشعراء محمد الشهاوى من كفر الشيخ وعبد الرحمن السبع من المتصورة ومصطفى بيومى من المنيا .. وعزة بدر من دمياط . اما الصوت الشعرى الفريد للشاعر احمد محمد ابراهيم من اسيوط فقد كان هو حسنة الامسية والذي كان بحق مفاجاة شعرية خاصة ان هذه هي المرة الاولى التي يشارك فيها الشاعر الحاصل على ليسانس اصول الدين ويعمل واعظا باسيوط في مؤتمرات ادبية خارجها والتي يتعرف عليه ادباء آخرون ..

اما الامسية العامية ففسد كانت ناجحة وموفقة في كل اختياراتها وفقراتها وفي كل من قال فيها من الشاعر الاسوانى حجاج الباي وسمر الفيل وجبال بحيث وعيد المصنود فخرج وابراهيم الباتى وعبد السدايم الشالكى الباتى وعزب وزين الحرب .. وايضا من الشاعر البورسعيدى الشاب مهدي عبد القادر الذى اثار قصيدته الجيدة المعنى والفكرة والبناء والعصانة كواين العاطفة المصرية والوطنية واجرت دموع عشرات من المستمعين الذين لم يفلحوا في اخفاء تائهم وانفعالهم بها وبمفزاها .. وكذلك كانت في هذه الامسية مفاجاة ايضا مذهلة .. تبثت في هذه القصيدة الطويلة الرائعة التي القاها الشاعر سمر عبد الباقي مغنيا فيها بالمعشوقة الايدية لنا جميعا مصر .. راصدا ببراعة شديدة لكل مناحى شؤونها اليومية الصغرى والكبرى من هلال تيمات شمبية وفلكورية نابعة من احشاء الهارة المصرية الفاطمية ذائبة في عشق مذاب في العروق من ايام الجد القرونى الاكبر .

وقبل ان ندخل لجنة الادب الشعبى لتتعرف على طبيعة مشاكلها ننفي اولا مع صلاح الراوى المدرس المساعد باداب القاهرة على انه قد حدث بالفعل خلط كثير بين مفهومى شعر العامية والادب الشعبى حتى تضمهما لجنة واحدة . وتعرضت هذه اللجنة مع مقررها الشاعر نؤاد حجاج بصراحة شديدة للموقف القريب والمتجنت الذى اصبحت تتخذة اجهزة الاعلام

والثقافة منذ سنوات من الشعر العلمى .. وكيف ان هذا الموقف مكس ما كان يحدث في المستعنيات من تقدير لشعر ولشعراء العامية .. وكيف خلف الآن جوائز الشعر والادب اليوم من جوائز للعامية .. ومحاوله كشف هذه النظرة المترنمة له وتلك الدعوة المشبوهة في الخوف على القصص لغة القرآن .

وإذا كنا قد سبق ان قلنا ان هذا المؤتمر قد حقق نجاحا كبيرا حتى في حالة تعذر تنفيذ توصياته المتعددة .. فليس معنى هذا التقليل من قيمة هذه التوصيات خاصة ان بعضها يعد بحق مفاجاة المؤتمر كله مثل هذه التوصية الأخيرة التي اوصت بأنه امام الجرائم التي ترتكبها اسرائيل في الاراضى المحتلة وفي لبنان وامام عدم التزامها بالمواثيق الدولية فالمؤتمر يوصى بعدم التعامل النقائى مع اسرائيل في كل صوره حتى يتم الجلاء عن الاراضى العربية وعودة الحق المشروع لشعب فلسطين .. كذلك اوصى المؤتمر بضرورة كفالة حرية التعبير ورفع كل القيود والفسوط التي تحول دون حرية الاديب المطلقة في التعبير

من فكرة وايصاله بشئى الوسائل .. ومن توصياته الاخرى ضم ابناء مصر في الاقاليم الى اتحاد الكتّاب بغض النظر عن وسائلكم في النشر الانبى سواء اكان الماستر أم غيره مادام ابداعهم يمثل قيمة حقيقية في حركة الادب العربى .. دعم وزارة الثقافة واجهزة الحكم المحلى واجهزة الاعلام والشباب للمجلات الادبية المطبوعة في الاقاليم لتمكينها من مواصلة رسالتها وحمليتها من التوقف ..

ومع ذلك يبقى هناك المزيد الذى لم نقله خاصة عن هذه الامسيات الادبية غير الرسمية كانت تمتد حتى الساعة الثالثة والرابعة من صباح اليوم التالى ويضيق بها مكان التجمع داخل قاعات الاجتماع في الاماكن الخاصة بالإقامة .. حيث يتبارى فيها الشعراء والادباء والنقاد على قراءة اعمالهم والتعليق عليها لا في شعر القصصى والعامية فقط .. بل ايضا قراءة القصة القصيرة والمتوسطة الطول .. وكان من ابرز المشتركين فيها الدائمى الاديب فؤاد حجازى ود. احمد عثمان

واحمد الحوتى والادبية ابتهاج سالم والشاعرة هاتم الفضالى والادباء احمد الشيخ ونبيل عبد الصديد وعبد الوهاب الاسوانى ومحمد الراوى وحلى سالم ومحمد الجبار وصالح الراوى واديب المنيا الخضرى عبد الحميد .. ولم فيها اكتشاف ادباء وشعراء سيكون المستقبل بلا جدال لهم لما يتبعون به من ثقافة وموهبة وتفرّد مثل الشاعر الشاب منى فوزى من ابناء المنيا الذى استقبل الادباء قاصداه بفرحة واندھاش طاغين حتى ان الاديب عبد المال الصامعى صاح : « والله ان لم نخرج من المؤتمر الا باكتشاف هذا الشاعر فهذا يكفينا » .. وكذلك قصيدة الشاعر شادى صلاح الذى حازت شماره المعية المعنوية الكثير من الاعجاب والانبهار .. ومن اسوان توقف الكثيرون اعترافا بموهبة الاديب الشاب يوسف البهجورى الذى جاءت قصصه غير اجابة على طيبة ارض مصر الولادة المظادة التي لا ولن ينضب الابداع والمعرفة من ينبوعها الدفاق ابدا .

اعتماد عبد العزيز

حشد من الكتاب العرب ليتقون في مهرجان الإنديع العربي الأول بالقاهرة

* برنامج المهرجان :

تضمن برنامج المهرجان في اليوم الأول ، الى جانب مراسم الافتتاح التقليدية ، بعض العروض لفرقة رفسا للفنون الشعبية والمسرح المتجول وفرقة ام كلثوم للموسيقى العربية .. ولكن اليوم التالي ، الذى تضمن سفر اعضاء الوفود الى مدينة الاسكندرية لحضور امسية شعرية تقام هناك ، كشف عن قضية هامة ينبغي اثارها .. فان اقامة مثل هذا المهرجان ، لا ينبغي ان يكون عملا رسميا يمبر عن وجهة النظر الرسمية وحدها . والمفترض ان الجانب الرسمى يتمثل في استضافة المهرجان وتوفير المناخ والظروف المناسبة لانعقاده في جو من الحرية لتحقيق اهدافه . على ان ما حدث كان مختلفا تماما ، اذ ان اللجنة المينة لاختيار الشعراء المصريين الذين سيشاركون زملائهم من الشعراء العرب في الامسينتين اللتين عقدتا في الاسكندرية - ٢٥ مارس « آذار » والقاهرة ٢٨ مارس (آذار) .. هذه اللجنة اختارت شعراء لا يمكن القول

اذا تم الاعداد له وتنظيمه بما يحقق اهدافه .

شاركت في المهرجان وفود من مختلف الاقطار العربية ، كما دعيت للجوقة الاندلسية (المغرب) ، وفرقة الحكواتى اللبنانية وكلتاها لم تتمكن من الحضور .

* غياب البعض ..

واذا كان بعض الكتاب والادباء لم يتمكن من الحضور لاسباب مختلفة ، فان البعض الآخر رفض الحضور لاسباب سياسية . ولقد أصدر كل من : الشاعرين ادونيس ومحمد نبيس والروائى الطاهر وطار بياننا اثناء انعقاد المؤتمر الرابع عشر للكتاب والادباء العرب في الجزائر الشهر الماضى ، تضمن هذا البيان موقفهم من حضور هذا المؤتمر بالرغم من ان الشاعر محمد نبيس حضر مهرجان حافظ وشوقي في القاهرة قبل حوالى عامين .

كما شاركت في هذا المهرجان وفود من أمريكا وأسبانيا وفرنسا ، من خلال الابحاث التى قدموها للندوة العلمية .

في الفترة من ٢٤ الى ٣٠ مارس (آذار) ، شهدت القاهرة حشدا لقائيا ضخما ، بانعقاد « مهرجان القاهرة الأول للإنديع العربى » .

ولا شك ان استعادة مصر لهويتها العربية هى ضرورة هتمية ، وهى ضرورة يجب السعى نحو تحقيقها . كما ان من افضل السبل لهذا التحقيق ، ان يتم من خلال الكتاب والادباء العرب ، الذين يجسدون بذاتهم الفكرى والوجدانى اعمق معانى الوحدة والتقدم ، في وقت تعرض فيه امثنا لأخطار متعددة وعنيفة ..

ولعل هذه النظاهرة الثقافية ، هى الثانية ، بعد انعقاد مهرجان حافظ وشوقي في القاهرة أيضا قبل عامين .

* فرصة للحوار الخلاق :

والواقع ان اقامة مثل هذه المؤتمرات ، ومختلف الاشتكالات التى تسعى للجمع بين مفكرى وكتاب وادباء العربية ، كما توفر لهم فرصة الاحتكاك وتبادل الراى والحوار الخلاق ، بل ان مجرد لقاء هؤلاء الادباء .. عمل يستحق التحية ،

انهم يمثلون الشعراء المصريين ، فضلا عن رداة النماذج التي القوها ، والتي تمسجد الى الالهام لشعراء المناسبات الفجة والهزيلة ..

ولقد كان واضحة اصرار هذه اللجنة على استبعاد كل الاصوات الجيدة للشعراء الجدد . كما كان غريبا بالفعل ان لا يتضمن برنامج الالمسيتين اى من الشعراء الجدد ، والذين اصبحوا الآن حقيقة لا يمكن تجاهلها .

ولهذا السبب تحولت امسية الاسكندرية ، الى فصل فكاهى هزيل من الشعر الرديء ، لكتاب تجاوزهم التاريخ منذ عشرات السنين ، ولا يمثلون الشعر العربى فى مصر ، كما لا تميز اعمالهم الا بالركاكة والهزل .

اما اليومين التاليين ٢٦ ، ٢٧ مارس (آذار) فلقصد تضمينا عروضاً مسرحية وفنية ..

• الندوة العلمية :

وعلى مدى يومى ٢٨ ، ٢٩ مارس (آذار) عقدت الندوة العلمية بعينى جامعة الدول العربية تحت عنوان « الحداثة ومشكلاتها فى الأدب واللفة » . ويمكن القول أن الندوة العلمية هى الحدث الثقافى الوحيد الذى كان عملا مفيدا ، وفرصة حقيقية لتأكيد أهداف هذا المهرجان : اى الحوار الخلاق وتبادل الرأى حول اسدى القضايا الأساسية المطروحة على الأدب العربى .

شارك فى الندوة كتّاب ومفكرين من مختلف الاقطار

العربية . فمن المغرب محمد براءة ومحمد عبد الجابرى ومن تونس محمد الهادى الطرابلسى وتوفيق بكار ومن لبنان خالد سميد ومن العراق فريال جبورى فزول وعبد الرحمن مجيد الربيعى .. وغيرهم كثيرون ..

ومن المستشرقين « شارل فيال » من فرنسا ومارتينيت مونتابت من اسبانيا .. ومن أمريكا بيير كلتيا ويورسللاف سنكيفتشى .. وغيرهم ..

ان اللقاء نظرة سريعة على الأبحاث التى قدمت للندوة ، يشع الى الأهمية الحقيقية لاختيار الحداثة كموضوع أساسى . فلقد قدم محمد براءة (المغرب) بحثا حول « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة » . كما قدمت فريال جبورى فزول (العراق) بحثها حول « فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر محمد عفيفى مطسر » . وعبد الرحمن مجيد الربيعى (العراق) تناول « مشكلات الحداثة ومظاهرها فى الأجناس الأدبية » . أما تبيلة ابراهيم فقد تناولت فى بحثها مستويات اللغوية للغة فى النص الروائى . وأنور عبد الملك دار بحثه حول الإبداع والمشروع الحضارى . وصبرى حافظة الحداثة والتجسيد المتكافئ للرؤية الروائية .

ومن فرنسا قدم شارل فيال بحثا حول « حداثة التفكير وحدانة الكتابة » . ومن أمريكا بيير كلتيا تناول فى بحثه تطور القيم الأدبية فى القرن التاسع عشر . أما صالح جواد الطمحه من أمريكا أيضا فكان بحثه عن

« التسمر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة » ، ويورسللاف سنكيفتشى كتب حول مظاهر الحداثة فى شعر احمد عبد المعطى حجازى . وأخيرا من اسبانيا مارتينيت مونتابت : مقاربة أولى لفصيدة حديثة لعبد الوهاب الببائى ..

• الحداثة فى الآتب العربى ..

ويمكن الآن تبين أهمية هذه الأبحاث وجديتها .. كما يمكن تبين الجوانب الإيجابية لاختيار قضية الحداثة ، لتدور حولها الأبحاث بمقابلة مختلف جوانبها ، ومؤصلة لجلورها فى الآتب العربى منذ النهضة الحديثة ، وصولا لخراسة نماذج تطبيقية فى الشعر والرواية فى سبعينيات هذا القرن . فضلا من تنظير مشكلات الحداثة فى الأدب العربى بوجه عام مثل البحث الذى قدمه أنور عبد الملك عن الإبداع والمشروع الحضارى وبحث محمد براءة عن « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة » ..

كذلك فإن دعوة حدد من المستشرقين للمشاركة فى الندوة ، كانت أمرا إيجابيا حقا . ولأنك أن تناول مشكلات الحداثة فى أدبنا العربى من وجهة نظر المستشرقين ، يفتح الجدل وينفع نحو اكتشاف العديد من الجوانب التى تتناول علاقة الحداثة فى الآتب العربى ، بالحداثة كما يفهمها ويرأها الفكر والأدب الغربيين .

• بيان لشعراء مصريين :

وفى مساء ٢٨ مارس (آذار) عقدت الأمسية الشعرية التى

شارك فيها العديد من الشعراء العرب . من العراق بلند الحيدري وعبد الرزاق عبد الواحد ومن البحرين تاسم حداد ومن الأردن كمال أبو ديب .. وغيرهم ..

ولقد تكرر في هذه الأمسية نفس ما حدث في أمسية الإسكندرية . فقلد أصرت اللجنة الممينة لاختيار النصوص الشعرية التي تلقى في المهرجان، على اختيار نصوص أخرى لا تقل هزلا ورككة عن النصوص التي القيت في أمسية الإسكندرية .. ما دفع بأغلب الحاضرين للخروج من القاعة بعد أنلقى الشاعر أحمد عبد المعطى قصيدته ..

ولعل البيان الذي تم توزيعه في هذه الأمسية ، والموقع من ثمانى أسر تهريب لثمانى مجلات في دورية .. لعل هذا البيان أن يكشف عن هذا التناقض البالغ الذي وقعت فيه الأجهزة المنظمة للمهرجان .

فاليابان بعد أن يرحب بالكتاب العرب المشاركين في المهرجان

.. يتم موقف هذه الأجهزة الرسمية من حصار وتجاهل الكتاب المصريين الجدد ، بالرغم من أن الندوة العلمية اتخذت عنوانا لها « مشكلات الحديثة في الأدب العربي » . ولكن الأمر الأكثر إثارة للتعساؤل هو تجاهل عدد من الشعراء الذين قُبحت أبحاث حول أعمالهم في الندوة ، في نفس الوقت الذي يبرز فيه هذه الأجهزة بشعراء تجاوزهم الواقع الشعري منذ زمن طويل .

ولقد تنبه الى هذا الشاعر أحمد عبد المعطى هجائى الذى أهدى قصيدته في هذه الأمسية الى الشاعر محمد عفيفى مطر وإلى شعراء السبعينات ، مما أوضح للقائمين على تنظيم هذا المهرجان أن التجاهل المقصود والحصار المتعمد لم يمر دون أن يلتفت إليه ضيوف المهرجان .

وبالرغم من ذلك ، فإن استعادة مصر نهريتها العربية هدف عزيز ، وتحقيقه ضرورة حتمية .. ومن هذه الزاوية

فلقد حقق المؤتمر جانباً من أهدافه ، وعلى وجه الخصوص ما أثارته الندوة العلمية من قضايا ومشكلات تتعلق بالأدب العربى .

وأخيراً .. فلقد تبين الشعراء الجدد من تنظيم أميتين شعريتين في ٣٠ ، ٣١ مارس (آذار) ، بمشاركة الشعراء العرب الذين حضروا المؤتمر ، في مواجهة الحصار والتجاهل والاستدارة عن الظواهر وجماعات شعرية بتحقيق بالفعل . والحقيقة أن الأميتين نجحا تماماً ، فمن ناحية حضر أغلب الشعراء العرب وتم تلبية الدعوة ، ومن ناحية أخرى فلقد حضر الأميتين جمهور كبير . مما وضع المشرفين على تنظيم المهرجان في موقف سيء .

وهي ليست معركة بين أجيال ، لكنها موقف من الشعر ومن هؤلاء الشعراء ذوي الرؤى الجديدة .

محمود الوردانى

لهزيمة الفارس في كل من .. سواق الاثوبيس المصري .. والمصنع اليوناني

نفوس ابنائها قبلا ويرى القيلمان نفس الرحلة المستحيلة — التي يقوم بها الفارس الآخر في هذين المجتمعين الذين شهدا تحولا حضاريا خطيرا على مستوى البنية المادية وما تبعه من خلطة وتراجع كل نظام القيم الاجتماعية والاخلاقية الراسخ منذ قرون واجيال — ودراما سقوطها نريسة للهجوم الجديد وهنا تبرز قروسية حسن ستق الاثوبيس المصري ، وجورج بايوس صاحب المصنع اليوناني ، كمحاولة بطولية اخيرة للتصدي — اكثر مما هي امل — يضعها اصحاب الفيلمين في مواجهة طوفان القيم الجديدة القادم بكل هفه وجبروته كي يقطع القبية الاصلية من الاساس ليقيم قوانينه البديلة ، البشمة وغير الانسانية ، في الاقتصاد كما في الاخلاق على حد سواء . والمؤسف حقا ، ان القروسية لن تتجاوز في هذه الحالة حدود التمسك بالقيمة في انتظار قد آخر ، ولي مواجهة غير متكافئة لظفرة شرمة تفر بلتسليم المطلق او الموت الاخير .

في سيناريو محكم ، يمتلئ بالكثير من التفاصيل الدقيقة التي تشكل نسج الحياة اليومية المصرية ، نتابع رحلة هذا الفارس الاخير على درب ازمته ، وايضا على طريق

مجموع الامداد الانسانيين . وانما هي المحصلة النهائية لمجموع الصراعات والتناقضات — الجزئية المفردة او الكلية الموضوعية — بين ابناء الاسرة البشرية وبعضهم ، هذا من جهة ، وبينهم وبين جملة القوانين والمؤثرات والظواهر الطبيعية ، من جهة ثانية . وتظل هذه المحصلة الموضوعية تأخذ في التماثل والتجرد حتى تنتج في النهاية جملة من المؤثرات — المنظورة او غير المنظورة ، الموجبة او السالبة — التي تلعب دورا هاسما في تسيير وتوجيه حركة افراد المجتمع الانساني موما ، او لحركة افراد كل على حدة . هذه المؤثرات هي ما تستطيع ان نطلق عليه — بشيء من العميم — عبارة (الظرف الانساني) . ولكن كيف يستقبل الفارس الاخير هذه المسألة ؟

هذا ما نحاول الاجابة عليه من خلال قراءة كل من الفيلمين فكريا وجماليا قراءة متأنية ومثابرة . والمسألة في كل من «سواق الاثوبيس» و «المصنع» اهدرت نتيجة لتلك التحولات الجذرية في البنيان الاقتصادي والاجتماعي وجهاز القيم الحضاري داخل المجتمعين المصري واليوناني ، ودأخل

«سواق الاثوبيس» المصري و «المصنع» اليوناني فيلمان عن المسألة الفارس الاخير . ونحن حين نقرنها معا في سياق نقدي واحد ، فأننا لا نجهل انه ربما تقوم بينهما الكثرة من الاختلافات والتميزات ، بعضها مما يتعلق بالمحتوى الفكري والمضمون الاجتماعي ، وبعضها الاخر يتصل بالانطار الفني والجمالي للتعبير عن هذا المحتوى . ولكن تأتي محاولتنا للوصل بين الفيلمين كضرورة في سياق التأكيد على فكرة واحدة رئيسية يشترك العبلان في محاولة التصدي لها وبراهاها بالعرض والتحليل ، بدرجة أو بأخرى ، ونعني بها فكرة الفارس الاخير الذي يصعد طويلا دفاما عن تلك القيمة الوحيدة الباقية رهبا عليها من ان نهار ، قبل ان تفلح المسألة في توجيه الشرية القلضية الاخيرة ، ولتعرض قيمتها الجديدة دون ابطاء .

ومنذ البده كانت المسألة . والمسألة كما نعنيها هي ان توضع الشخصية الانسانية في مواجهة تلك القوى تبدو غير منظورة او مخجدة ، مهما بنت غريبة عنا تماما وقدرية ، الا ان الامر المؤكد هو ان هذه القوى ليست اشياء او ارادات مغارقة لهذا العالم المشترك بين

تلقى وعيه ، حيث نراء وهو يقنع في البداية بالرصد والمثل مؤثرا لسلامة غارقا في بحر الذات ، ونظا ممة حتى تصرف عليه في النهاية وقد انقلب مواجهيا وصديا ، مخلفا وراءه حدود جلده الضيق المتكش ، خارجا الى العالم الواسع حيث يحتاج الجميع اليه ، وينتظرون الخلاص الذي ياتي على يديه . حقا لقد كانت الكثير من الوقت الذين وضاع في التردد والانتظار ، ولكن يبقى هناك دائما الامل الذي ياتينا به في تعويض ما فاتنا ، في صنع يوم آخر لنا ، وتشكيل معالم حياة نشأتنا اليها ، وصياغة قيم مختلفة أكثر انسانية واصالة . وإذا كانت تلك الغزوة الشرسية - التي اخترقتنا من الداخل ، والتي استفاد منها من كان مستعدا للتفريط منذ البداية - قد كسبت الجولة الاولى ، فإن المصرية المناهضة التي يسدها حصن في نهاية الفيلم لكل نشال - مهما اختلفت صورهم وتباينت اقدارهم واحبابهم - تتوكد ان اياما اخرى سوف تاتي لتبديل فيها موازين القوى في غير صالح هؤلاء الذين فرطوا منذ البداية وغنموا واستراحوا ، بعد ان مروا على جثث ضحاياهم الذين دافعوا حتى الرق الاخضر ضد من يحاولون رفع اعلامهم الدنسة هذه عالية وابدية .

وربما كان من المفيد الاعتراف بان ما قد كان لم يكن شرا كله ، وكأنها كان ضروريا ان تعرض ورشة الاب للبيع في المزاد حتى ينبري أزواج البنات جميعا - الذين يجسدون صوراً متعددة

واقعية تماما لحزنى الانقراض على جثث الواهين - للمزايدة عليها ، كل من أجل مصالحه الخاص ، الفردي والثاني ، دونما اعتبار لاننى قيمة اخلاقية او دينية ، وحتى يستقيظ النائمون من سباتهم الذي دام طويلا على تلك الحقيقة القاسية الوحشية ، وحتى تتساح لنا فرصة طيبة - مهما كانت مزيرة - لكنني قد فرز الواقع المصري من جديد ، والاسرة المصرية من جديد ، ليظهر لنا الغث - الذي احترف التلون والاختباء والظن الفاسد الجبان من الخلف - واضحا فلا يسفل خداعنا ابدا .

ويقف فارسيما الآخر وحيدا يصارع ضد هذه النخالة الفاسدة ، ممانقا قدره البطولي ، باذلا وجوده الخاص رخيصة على طريق ثلديه الدين الاخر . الواجب تجاه اهله وقيمه ، هنا في الداخل ، بعد ان نفع الذين غالبا من قبل على جبهات القتال في حرب أكتوبر ويصدق تراجيدى رهيب تكشف كل الحصون المتهاوية المستقرة ، لتسقط جميعها من تلقاء نفسها واحدا بعد آخر . حتى الزوجة التي سبق لها وان قالت كلمتها ذات يوم كفارسة اصيلة ، لا تلتح ان تقع فريسة لتسلك القتيعة الجديدة المهاجمة ، مخيرة زوجها بين قتيله الاصلية التي يقبض عليها بيده وقلبه كالجبرة ، وبين استمرارها الى جواره ورغم الالم لا يتردد فارسيما في الاحتراق ببطولته حتى النهاية . ولا يبقى معه سوى صحبة السلاح الخالدة . وينسج الفيلم الملاقة التي تربط بين هؤلاء الذين

يدفعون الثمن مؤثمين ، وابدا بحساسية شديدة ، بل ويشاعرية ، ليؤكد على وجود القيمة ومبوءها الدائم مهما استبحيت ، فلن تلتح تتجلى معيرة عن نفسها في لحظات بعينها ، عبر قانونها الخاص ، وليس علينا سوى تكريس ايماننا بها وترسيخه داخل نفوسنا وعقولنا وقلوبنا معا . ورغم موت الاب الذي يدين العصر الذي اسلمنا الى البشر الذين باعونا ، فإن المحصلة النهائية للصراع تنمض عن وعي جديد يبرز ليؤكد على ضرورة الصمود والمواجهة في الصراع الدائر ، دافعا الفارس القديم الى نبذ ثأله الصامت الحزين ، وسكونه بعيدا ، ليحل محلها ايمان جديد قادر على الفعل والحركة الهادئة نحو اعادة صياغة قوانين العالم من جديد لتصبح أكثر انسانية ورحمة وقدرة على صون البشر واحلامهم الصغرة . وكانت اللطمات المتتالية المفاشية من الفارس الى صدر كل نشال ميلادا جديدا .

أما فارس « المصنع » اليوناني فينتهى نهاية مناقضة تماما حيث يقع فريسة للتسلیم اليأس العزين . وعلى الرغم من ذلك فإن هذا التسليم لم يكن خطوة نحو الورا ، بل الى الامام مثل قرينه المصري ولكن مع الفارق الذي سيأتي توضيحه . فعين يضطر بايروس الى التنازل عن حله في اعادة بناء المدينة التي اسسها أبوه من قبله بعد ان يرفض الجميع معاونته ، ويصدق ان يفتح البنك عن اعطاله السلسلة

اللازمة ، نراه يذهب في النهاية ليقاى نظرة حزينة على المصنع الحديث — الذى جاءت به التحولات التى جرت في بنية الاقتصاد اليونانى ، والتى استبدلت خط الإنتاج المتزلى الصغير بالإنتاج الصناعى الكبير — ويطلب من ولده أن يدرج اسمه بدوره في قوائم العاملين الجدد . ويرضخ بإيروس في النهاية لكافة الضغوط التى ظل صابدا قبلاتها طويلا من أسرة تدفعه إلى نب هذا الحلم (المتهالك) ، وينك يرفض أن يدينه ، بل ومستهلك أصبح قاتعا بما يقمحه له الإنتاج الحديث من جلود صناعية ، ويبيع الفارس حبله لذلك التاجر الجديد كى يحيل الأرض والتاريخ إلى « سوبر ماركت » حديث يعبر تماما من طبيعة المرحلة التى يمر بها المجتمع والافراد ، ليس على صعيد الاقتصاد فحسب ، وإنما أيضا على صعيد القيمة الحضارية .

وإذا كان المخرج تلسوس بأساراس ينهى إلى تلك الرؤية المتنبضة والمتشائمة تماما ، والحقيقة على أية حال ، فإنه ليس المسئول عنها . وليس هناك من يقدر على لسوم رجل أهب أن يقول لنا كل الحقيقة ، مهما أذى ذلك تفاؤلتنا القانع المسترخى ، مهما جرح أحلامنا الوردية . بل لو أنه تنازل لحظة من تلك الحقيقة وحاول أن يجعل لنا هذا الواقع القبيح بشئ سدد من شروط موضوعية للتنازل ، لكان من الضرورى الحكم عليه بالزيف ، أو على أقل تقدير بالرومانسية الفكرية . وبسقوط هذا الفارس الأخرى

فريسة للقيم الجديدة في الإنتاج والأخلاق ، أصبحنا بالكامل في مواجهة واقع جديد ، يفرض شروطه ويملى قوانينه علينا ، ولا يتبقى لنا — على الأقل مرحليا — غير القبول ، إلى أن يتسنى ذلك اليوم الذى نستطيع فيه أن نشيع التغير في هذه الشروط الموضوعية التراجيدية بما يتواءم مع تلك القيمة الحضارية الغالية التى التذائع عنها كل هذا الضجاء ، ونحرص عليها كل هذا الحرص . أما قبل أن نضع هذا اليوم فلا نملك سوى التسليم — المؤتم — الحزين مع بإيروس .

يأتى التباين — الشكى — في موقف الفارسيين الأخرى متواليا تملأنا مع حقيقة الصراع الذى يقوضه كل منهما داخل مجتمعه — ويختلف المجتمعان على أية حال في طبيعة المرحلة التاريخية وشكل التطور ، فكان من الضرورى ألا تتماثل أبعاد الأزمة التى يواجهها كل من الفارسيين على حدة . فإذا كان سائق الاتوبيس المصرى قد حدد بالحسن السياسى النافذ صلة المساة وجوهرها في واقع الاستغلال الطبقي المتخذ أكثر الأشكال انتهائية كنتيجة لصعود نجم الطفيلية والإنفصاحية في العقد الأخرى ، فإن الخطوة الإيجابية الطبيعية التالية كانت لابد وأن تتمثل في ضرورة الإيمان بالمجابهة والتصدى وتبني أكثر المواقف صدامية من هذه الشرائع الاجتماعية التى لا يمثل وجودها أية ضرورة اجتماعية ، ولا تستند إلى أساس مادى — حضارى راسخ ولا محيد عنه . فإذا نظرنا إلى بإيروس

اليونانى نظرة موضوعية لأدركنا أن الحالة بالنسبة له تختلف على نحو جبرى . فالتطور الذى لحق ببنية الاقتصاد اليونانى والذى نقله خطوة على طريق التصنيع الحديث — وهو التطور الذى كان بإيروس رمز ضعاياه — يستند إلى أسس مادى واجتماعى راسخ وغير معادى لحركة التاريخ . ومن هنا فإن التصال ضد هذا الواقع الجديد لا يعنى بالضرورة رفض هذا التطور التنى ومعاداة هذا النهج الحديث من الإنتاج ، وإنما ينسحب فقط على رفض القيم الجديدة ، غير الإنسانية التى تاتى بها هذه النقلة الحضارية ، وبالطبع فإن هذا يختلف كثيرا عن رفض النقلة الحضارية ذاتها . ومن هنا فإن تسليم بإيروس الأخرى قد يعد هزيمة واحباطا . ولكن ينبغى علينا الالتفات إلى أنه من قلب الظلم واليأس لابد وأن تنلمس طريقا نحو أمل جديد في واقع آخر أكثر إنسانية ، يكرس التقدم المعرفى والتقى من أجل خدمة وتعميق القيمة الإيجابية الأصلية ، لا في الاتجاه الخافى لهذه القيمة .

وإذا انتقلنا بالحديث عن التعبير السينمائى في كل من العاملين ، فإنا نستطيع أن نحكم منذ البداية بأن المشاهد سوف يوقف طويلا أمام مقدرة المخرجين ملحق الطيب وتاسوس بأساراس ، كى يعبر في النهاية عن أعجابه العميق بنفسج التفكير والتعبير لديهما دون أدنى قصور . ويعيننا هنا أن نقرر منذ البداية أن جماليات أى عمل فنى لا تنفصل أبدا عن أفكاره .

أو فلنقل بالآخرى أن جمالياته لا بد وأن تكون هي نفسها أفكاره حين يتم التعبير . منها عبر اللغة الخاصة لهذا العمل الفني ، وهي هنا الصوت والصورة السينمائيين بإمكانياتهما غير المحدودة .

وإذا كنا لا نستطيع أن نؤكد على الأفكار وحدها - ومهما كانت درجة مقياسها أو ضرورتها - كعامل وحيد لانجاح العمل الفني ، بل لابد من عامل آخر لا يقل أهميته وهو التعبير الجمالي عن هذه الأفكار .. فأننا نستطيع أن نؤكد من جهة مقابلة أن هذا التعبير لن يبلغ أوج اكتماله وتأثيره إلا عندما يتوالم تماما مع هذه الأفكار ، ويلتحم بالوضوح ، وحتى ينصهر كل من الفكرى والجمالى فى بوتقة واحدة ، فلا يعود من الممكن الفصل بينهما ، ولا يصحح بالإمكان إرجاع علة نجاح العمل الفنى لأى منها على حدة . وهنا يحق علينا القول بنجاح الفيلمين معا فى تحقيق هذه المعادلة الفنية الضرورية ، سينمائيا . ولعل هذا يرجع الى وضوح الرؤية لدى القائمين على تحقيق الفيلمين فكريا ، وإلى امتلاكهما لادواتهم الفنية امتلاكاً مقدرًا ، الأمر الذى هيا لهم لفهم السينمائية الخاصة بالتميزة موضوعا وشكلا .

جاء الفيلمان شديداً ببساطة والواقعية ، ليس بهما أى رموز تستعصى على تحليل وفهم المخرج العادى ، ولكن هل يعنى ذلك أنها تخليا عن العمق والتركيب ؟ .. ويحق علينا الاعتراف بأن هذه البساطة

لم تكن أبداً مخلّة ، بل كانت تلك البساطة المذهلة وهذه الواقعية التى زادت العاملين عمقا على عمق .

جاء سيناريو الفيلم المصرى الذى أعده بشرى الديك قويا محكما رغم امثاله بالتفاصيل الصغيرة الكثيرة ، ورغم كثرة عدد الشخصيات المشاركة فى الصراع الدائر ، والتى نجح السيناريو فى توظيف كل منها فى الصراع توظيفا دراميا موضوعيا ومؤثرا ، وكانت الأحداث الدقيقة الكثيرة لا تشكل أى عبء فكرى أو نفسى على المشاهد بسبب منيساطتها وواقعيته وصلتها اليومية الهيمية به .

وهنا يختلف الفيلم اليونانى قليلا حين تقلص عدد الشخصيات فى الصراع الى اثنى حد ممكن ، مكتفيا بالشخصيات الرئيسية فى الدراما ، كذلك لم تكن الأحداث بالكثرة والتدفق والسهولة التى رايناها فى الفيلم المصرى ، وإن جاء السيناريو اليونانى - الذى كتبه بلساراس أيضا - معادلا فى الأحكام والتماسك للسيناريو المصرى ، متفوقا عليه فى التركيز الشديد . ونلاحظ هنا بصفة خاصة تأكيد السيناريو فى كل من الصلطين على أدق التفاصيل التى تربط الشخصية المحورية فى الصراع بالشخصيات الأكثر قربا وهيمية منه . وفى الفيلم المصرى أوسع السيناريو مسحة متسعة للبحث فى طبيعة الارتباط بين البطل وزوجته ، وتطور هذه الرابطة وصولا الى الذروة

ثم الانفصال . وفى الفيلم اليونانى ظهر حرص السيناريو على تصوير علاقة صاحب المديفة بأهل بيته ، فرأياه وهو ينهر زوجته وينعها عن العمل لدى الفخر باجر حرصا على كرامته ، كما رأينا سخط الزوجة وتبرمها ، وأيضا طامعها . كما تعرفنا على حلم الابنة الساذج اللامبالى فى أن تكون نجمة سينمائية وماذا كان موقف بايروس من هذا الحلم المراهق ، ومن ابنته نفسها . وهو موقف ذو طابع شرقى حميم .

وكان المخرجان شاميرين بالكلام . وقد برزت شاعرية وحساسية المخرجين معا بنجاحهما فى تصوير صدد من المشاهد التى لا يستطيع المخرج أن ينسأها سريعا . وفى الفيلم المصرى على نحو خاص كانت المشاهد التى تصور حركة خروج السيارات من الجراجات فى الصباح الباكر مع صوت القرآن من الراديو ، وجنود الجيش يصعدون الى السيارة وهم يرتشون من لسعة البرد الشتوية فى قبش الفجر ويتبادلون التحية مع السائق والحصل الشاب . كذلك ذلك المشهد الرائع الرقيق الحزين حيث وقف رفائق السلاح والخنق القدامى على سطح الهرم يتذكرون كل ما كان بينهم ومضى فى زحمة الأيام الجديدة ، وكانهم يشهدون تاريخ مصر وجفائرها على أنهم قد دفنوا الذين أولا ، وهامم يفهمونه من جديد ودائما . وقد تعمقت شاعرية عاطف الطيب بحساسيته

في تصوير تلك العلاقة الجميلة بين السائق والحصل ضيف — لعب الدور بحساسية فائقة الشاب حمدي الوزير — والتي قام بصياغتها بركة شمسيدة وأنسانية مرهفة تؤكد على وحدة مصر التي تربط بين الاثنين ، وتحلى هذا المفهوم بشكل واضح في تفسحية المحصل الشاب بالمبلغ الذي كان قد أذخره مدة سنوات لمشروع زواجه وقدمه راضيا كمسلفة لصديقه السائق كي يساعده في محنته . أما في الفيلم اليوناني فقد جاءت المشاهد كلوحيات رائعة مبدعة رغم وطأة الأحداث ونقلها، بل وكابوسيتها أحيانا .

وسوف تلتف الموسيقى التصويرية انتباهنا في كل من الفيلمين بدورها في أحداث

النائم الدرامي المطلوب . ففي الفيلم المصري كانت الموسيقى عبارة عن توزيع لمحدد من التيمات الشهيرة في بعض أعمال الفنان الخالد سيد درويش ، وكلتما جاءت لتؤكد على أصالة هذا الفارس الآخر ، ونفاعة حتى الرقيق الأخير عن كل ما يتعلق بميراثه الوطني العظيم في الاخلاق والفن والحضارة على وجه العموم . وفي الفيلم اليوناني سوف نتذكر سريعا ثيودراكس وأنت تستمع الى الاكبان اليونانية البسيطة ذات الايقاع المنفخ السريع ، الذي يعبر بكل تأكيد عن روح اليونان المتوقفة أبدا ، وبقي ملحوظة أخيرة سريعة وهي المتعلقة بذلك الاقتدار وتلك البراعة التي أدار بها المخرجان ممثلتيهما في الفيلمين ، ليخرجا من هؤلاء الفنانين أهمى ما لديهم من طاقات

تعبيرية كاملة وغير مستغلة . ويبرز في هذا الصدد بشكل خاص نور الشريف في الفيلم المصري السبذي أدى دوره بحساسية وتفهم وحب ينفس الى الإعجاب والاشادة حقا ، وكان غوزه بجائزة الممثل الأول من هذا الدور في مهرجان نيودلهي للصام الماضي خير تكريم لجهوده هذه . كذلك سوف يبهرك أداء فاسيليس كولوغوس في دور بايروس في الفيلم اليوناني ، ذلك الأداء الهاديء والبسيط والمقنع الذي يتسلل الى النفس مباشرة دون مسجيج أو افتعال منشج .

في « مسواق الاتوبيس » و « الأصنع » نجد أنفسنا — وبكل المقاييس — أمام فيلمين على مستوى رائع ومتيز موضوعا وشكلا .

حسني حسن

الظاهرة الدرامية والحمية في رسالة الففران

غالباً وسيلة إلى الففران» (١) وقد تناول الباحث في الباب الأول من رسالته ذات الأبواب الثلاثة « عناصر الإبداع في رسالة الففران » حيث استخلص بداية أن الفكرة في رسالة الففران - وهي (الحساب - ثواب أو عقاب) قد تفرعت عنها أفكار عدة وأن الإبداع لا يكون في الأساليب وهذا ولكنه يكون أيضاً في تزييف الأفكار من فكرة (أم) وربطها جميعاً بمقدة أو هيكلة بحيث يكون بين الفكرة الأم والأفكار الفرعية جدلاً يؤكد وحدتها مجتمعة وتناقضها منفصلة ، وأن المعنى في تصويره لفكرة الحياة الأخرى إنما نحا إلى إبراز الصورة التي يرتجيبها لنفسه وللآخرين أمثاله ممن نالهم الحرمان في حياتهم ، ومن شعروا بالفقد ، ولما كان من المستحيل البرهنة على الخلود في العالم الآخر برهنة تجريبية لذلك لجأ المصري للاقتناع بفرسته الميتافيزيقية إلى الخيال والتخيل الشديد وعناصر الإيهام التي تبرز الختام باللامتناهي وتخفف الحال بمحال مختلف .

القدم ، وقدم كان المعنى مسبقاً من غيره في هذه الفكرة فلقد كتب عنها هوميروس في « الألياذة » وأريستوفان في مسرحية « الضفادع » وأفلاطون في « غيدون » وغيرهم قبل المعنى ، ويعدده تناولها دانتى في « الكوميديا الإلهية » وبلتن في « الفردوس المفقود » ويرى في مسرحية « محاكمة بوكوللوس »

وقد تطلع المعنى كغيره من الأدباء إلى ما بعد الموت استغناء للمجهول ، ونموياً عن حرمان طويل عناه لأسباب ذاتية خاصة به وموضوعية خاصة بمجتمعهم .

وتأتي قيمة الفكرة في رسالة الففران نابعة من زوايا تناولها المبتكر والمتفرع في تشويق ، حيث افصح مرادفه لأسلوب الموازنة بين الشعراء والأدباء « فقد جعل المصري الأدب مقعة فردوسية واختار أن يكون عالمه .. عالم آخر للأدباء يتحاورون ويتناقشون ويعقدون المجالس الأدبية الحافلة ، كما اختار أن تغنى القيان شعراً ، وأن ترقص الراقصات على أبيات من الشعر ، بل جعل الشعر

هل تنطبق مقاييس الدراما على بعض الأدب العربي القديم أم لا ؟ .

في محاولة علمية جادة للاستجابة على هذا السؤال قام الباحث أبو الحسن سلام بدراسة « رسالة الففران » لأبي العلاء المعري ، باعتبارها من معالم التراث العربي ، لقد حاول الباحث في دراسة - التي نال عنها درجة الماجستير في الأدب والنقد من قسم اللغة العربية - بكلية أداب جامعة الإسكندرية - الحكم على بناء العمل المسرحي في رسالة الففران أو ما يصرف بالكنيك المسرحي واستجلاء العناصر الدرامية في هذا العمل الهام .

* عناصر الإبداع في رسالة الففران : -

والفكرة في رسالة الففران دينية - ميتافيزيقية - تستلهم أصل البشرية المجدد من عصر إلى عصر وهي تلك الرحلة القصورية للعالم الآخر « الماوراء » ، وهي الفكرة التي تناولتها الشرائع الواحيدة والوثنية وتناولتها الآداب منذ

وهكذا نجد ان الفكرة متعلقة بمعتقد ديني عند البشر يساى صنف وجنس وعمر ، وهي قد نتجت عند البشر مثلها منتجت عند كل البشر ، وعقدت في وجدانه مثلما عقدت في وجدانات البشر عبر الاجيال نتاجا لممارسة موضوعية للقالل فيها وراء الموت منذ فجر التاريخ وتواصلت بالاديان ، وهي بذلك تنكسب العمومية والخصوصية في آن .. وهذا يضى عليها طابعاً درامياً .

❖ النواضع الذاتية والموضوعية للادباع عند المعرى : -

كان المعرى مدركاً لهجم تناقضه مع مجتمعه ، تناقض الذات مع العام .. تناقض المطاوب مع الوجود ، وذلك حين حدد شروط مجتمعه العامة (تنقيذ الحريات) ، وشروطه الخاصة - الذاتية - (رفض هذا التقيد) ، ومناهضته لهذا التقيد بادوات الاديب والفنان وامها المجاز ، وهو بذلك يفرج من الخصوصية الى العمومية حيث يحدد شروط كل ذات في مجتمعه بكل في كل المجتمعات والمصور ، وتناقضها مع مجتمعا مما جعلها تتسلح بالجاز اسلوباً خفية الذبجة الصدامية بين الذات والمجتمع .. ولذلك نجده يبتكر بالجاز صنوف التوصيل للناكالب والتخريف بالمباشرة احيانا حين يهاجم رجال الدين والساسة والقادة وبعض الفكرين والمذهبيين ، وبالتورية والايهام احيانا حين يهاجم معتقد ضد العقل .

ان المعرى كان سمة من سمات التفكير الراقى لمصره

وعصور نالية عليه ، ظلما كانت لها نفس ظروف وملايسات عصره من تسلط الحكتم وتدخل الفير في شؤون الفرد والاعتداء على حريته في الحياة والتفكير والامقاد وهو بذلك اتقرب الى طبيعة التفكير الدرامى .

وقد كان المعرى صاحب دعوة للسلام مع الطير والحيوان والانسان فلم يكن يرى تجزئة في العقل ، او حق الحياة في امن وسلام .. ولقد اوجد التناقض بين طليه هذا وبين ما هو في مجتمعه صراعا .. صرعه المعرى في كتاباته مرة ، وكتبه عدة مرات في عزله ، في حين ان مجتمعه عبر من صراعه مع هذا الخارج على قيوده في مهاجمته ورمية بالاحقاد والزندقه .

ولذا كانت المزالة مندى المصرى لظروف خاصة جدا معلقة بامنه المقتصد وكانت عزله وسيلة لتحقيق الامن الذاتى ونباتيته ايضا نابعة من دعوته لعدم تجزئه المدل والامن لتحقيقها للطير والحيوان مما الب عليه ارباب المجتمع الاقطاعى انذاك لما سلتصيب دعوة المعرى سوقهم من كساد، فلا يوجد سبب نظرى لمزلقته ومثلا تشببه بمبدأ الهنود البراهمة وانما لاعتقاد رسخ في وجدانه ، ولانشك ان مثل هذا التفكير انما هو اخلق بالتفكير الدرامى .

ويطل الباحث ايضا فكر المعرى المناهض لفكر الصفة في مجتمعه ، فقد ادرك المعرى كمفكر فاعل ان قيمة الفكر في نشره ولما كان فكره منشورا

سيوفر بمصالح الصفة المسيطرة اقتصاديا ، تناقض مع مجتمعه وتناقض مع رقايته الاجتماعية ومع الرقابة الجمعية .. (رقابة الموروث) - الحلال والحرام - ورقابة مجتمعه على اصدار الذات الفاعلة الراغبة في التخيير والمحرسة عليه ، ان هذه التناقضات الثابوية بين ذاته ومجتمعه ، حين رفض بيع الطيور او الحيوانات او اكلها او منتجاتها ودعا غيره الى ذلك ، وبين وجدان امته الجمعى الذى تمثل قول الشرع في ذلك (مسألة ما اهل وما حرم) .. ادى هذا الى نقل ما بداخله الى نص الفخران فصور الصراع بين الشخصيات والمعتقدات بين الموروث المقدس والمكتسب المتفسى ونقا لتطير الحاجات والنوازع والمجتمعات ، وهذه مسألة انسانية عامة وهو ما يضى عليها سمة درامية .

وينتهى الباحث من مناقشة لهذه النقطة بان المعرى كذات فلقدة اصدرت نمويا ادبيا هذه تمثل الكمال وطلبه عند مجتمعه في حين ان دواع مجتمعه حاقدة فاسدة مما ترتب عليه لجوئه الى حدود الاديب والتراجع عن المصلح الاجتماعى وترك المباشرة واستخدم الخيال والتخييل وبلغ في هذا ، وقد تخطى بذلك حدود الذاتية الى حدود الانسانية وهذه طبيعة التفكير الدرامى .

❖ العناصر الدرامية في رسالة الفخران : -

اترد الباحث الباب الثانى من رسالته لتنفيذ العناصر الدرامية الاساسية التى يشتمل عليها

النص حيث بحث أولا في طبيعة الحدث (الفصل) المجسد والجناسي في الحيز المكاني والزمني ، وكذلك عن الطبيعة المحمية للفعل المروي عن طريق الرواية السردية التي تولاهما مؤلف النص نفسه كراو ، أو بطله المحروي (ابن القارح) أحيانا ، وبين من خلال ذلك وحدة الحدث والحبكة التي تربط أحداث «العالم الأخرى» برسالة الغفران .

وقد استنتج من خلال تحليله أن مجموعة الأحداث في رسالة الغفران فيها اعتماد أساسي على عناصر ملحمية درامية وذلك لعدم ترابطها ترابطا سببيا معقولا ولا محتمل الوقوع في واقعنا المعاش ، وهذا ما يجعل بين المثلثي وبين الحدث فاصلا أو مسافة فيما يعرف بالتباعد أو التفریب مما يوقفه موقف المندمهي . ولأن الحدث في رسالة الغفران - جزئيا - بحاكمة لفعل كامل ، وهذا ما يجعله دراميا ، أو فعل غير كامل وهذا ما يجعله ملحميا . . حيث ينتهي الحدث أحيانا نهاية فجائية غير متوقعة من قبل المتلقي .

كما أن الأحداث تعتمد على عناصر الفعل الدرامي كاملة . . أزمة - انقراض النوروة مع توتر وتشويق ، والحبكة متحققة في كل حدث على حدة ، وطبيعتها من طبيعة القصة في الحدث الفرسي ولكنها واهية في النص ككل ، لأن الأحداث تأخذ شكل القص وأعادة التجسيد وما اشتملت عليه من شخصيات وأماكن عديدة وأزمنة متبااعدة

قربت في الحدث وهي طبيعة ملحمية ، وكما تحققت الحبكة تحققت أيضا وحتى الزمان والمكان في الحدث الرئيسي - العالم الآخر - وكذلك في الأحداث الفرعية .

أما المنصر الثاني فهو (الشخصيات) فإذا كانت هناك أحداث ، فمن الطبيعي أن يكون وراءها محدث فاعل والفاعل لا شك له حالات قبل فعله ، إذ أنه لابد وأن يتصور ما يريد ، ولما يريد وكيف يريد وهذا ما أحدث تداخلا بين القصور والفعل وخاصة عند التعرض للشخصيتين الأساسيتين في النص (ابن القارح - الراوي « المعري نفسه ») فالتصور ما ينفك يتحول إلى فعل ، ثم ما يليه هكذا طويلا ، بل يرجع إلى أصله كصور . أي فعل داخلي نتيجة صراعية داخلية دالسة في نفس الشخصية (ابن القارح) حين يحكي الحدث أو بعضه ، و « المعري » يروي الحدث أو بعضه بالسرد - تقديم أو تمليقا حين يتصلر التجسيد .

فكان التصور هو هكائية الماضي أو المستقبل ، في حين أن الفعل هو الحاضر بعينه مجسدا أمامنا أو مكررا تجسيده والشخصيتين الرئيسيتين (الراوي) : وهي شخصية متصورة حدودها التصور تهيدا أو تمليقا ، نقدا أو تفسير ، استحضارا أو استهجانا .

أما شخصية (ابن القارح) : فهي شخصية فاعلة بفعلها ، إذ دأبت على تحريك الصراع غير أن مشاركتها فيه محدودة ...

أما هي شخصية قائمة بتحريك غيرها إلى الفعل ، وربما كان ذلك أبعادا من المؤلف بأنها شخصية لا خبرة لها بمعنى أنه صورها هكذا مع استيفاء أبعادها الثلاثة (الاجتماعية - النفسية - الجسمية) . (وابن القارح) قد رسم هنا حر الإرادة ولكن اختياره قد سبق بالنص الديني عليه بنووة ووحيا مكتوبا في القبران والأحاديث ، فلقد اختار الجنة ودخلها بعد كفاح في اثبات توبته وسعى خلف طلب الشفاعة وود إلى رضوان والزيانية باصطناع النظم فيها يوم نفسه بأنه شعر . وهذا يمكن اختياره وأرادته ، ولكنه حين يأتي الجنة فإنه يلقي فيها ما سبق وثبت به الآيات والأحاديث النبوية ، يجدها على نفس الأوصاف القرآنية .

أما الشخصيات الفرعية فهي شخصيات فاعلة مستحرفة من الماضي بالسرد (تصورا) أو بإعادة تجسيدها (فعلا) وللشخصيات المجسدة أبعادها الثلاثة ، ولها لغتها الألائمة تماما لطبيعتها الثلاثية (اجتماعيا - جسمية ، نفسيا) ... والشخصيات جميعها تؤكد نفسها - هنا - في وسط اجتماعي حتى وإن كان وسطا ميتافيزيقية ، إلا أنها محكومة بمصالحات بشرية وطبيعية بشرية اجتماعية تامة ، وقد جعل المعري شخصيات النساء متقلبات عن حيات أو أوز أو لمار متساقطة من أشجار الجنة وجعل وظائفهن الامناع بالفناء والعزف والرقص والجنس ،

وقصر كلا منهما على (ابن الصراح) .. وهذا مخالف لرأى المعصرى في كل مؤلفاته الأخرى .

والنقطة الثالثة التى يناقشها الباحث فى العناصر الدرامية هى المكان والزمان وقد بحثهما على أساس أنهما ميثاقيزيقيان فالمكان (العالم الأخرى) من مظهر وجنة ونار ، والزمان هو (القياسات) وما يسلى البعث من زمن محدد تمهيدا لتقرير مصر الميت بعد بعثه حيا .

وقد انقسم الزمن فى رسالة الغفران الى ثلاثة أقسام :

١ - الزمن الذى تقضيه بعثة الأموات ليقتفوا فى المحشر (الموقف) انتظارا لدخول الجنة أو النار ، وهو محدود بمعنى أن له طولا محددا (بداية ونهاية) .

٢ - الزمن فى الجنة وهو وإن كان مطلقا - أبديا - له بداية ولكن قد نجد أزمنة جزئية فى الجنة والنار لها بدايات كما أنها تنتهى جميعها بانتهاء الفعل ، حيث أن القول بوجود زمن يعنى القول بوجود فعل ، والقول بوجود فعل يعنى وجود حيز زمانى ومكانى ، ولكى نحدد طبيعة الزمن لابد أن نحدد بوضوح حركة الضوء والظلمة .

٣ - الزمن فى النار وينطبق عليه نفس ما قيل عن الزمن فى الجنة .

ويقول الباحث أن إبا العلاء قد حدد نوعين من الزمن .. ،

الزمن الضوئى للشمس ، الزمن الضوئى للقطر ، وذلك فى حدود عالمنا الدنيوى وهو أيضا يحدد زمنا ثالثا يستغرقه الظلم وهو أبدى « أن النور يحدث والأزلى هو الزمان العظم » .

وإذا كان الزمان فى العالم الآخر أبدى - وهو قول الأديان - وهو أيضا قول المعصرى ، كما أنه حدد الأعمال والأحداث بحدود زمنية جزئية - لأنه جعل الشخصيات ذات طبيعة بشرية حياته واقعية ، لذلك وجنا الزمان منسده مرصودا فى شاهد الجنة والنار وهو الزمن الذى يستغرقه الحدث - بداية ونهاية - وهو مطابق مفهوم أرسطو للزمن ومناقض له فى أن (زمان الحدث : يوم وليلة) وهو مفهوم أرسطو ، وزمان آخر إضافة المعصرى وهو أزلى مقسم لجزئى وكلى .

أما (المكان) فى رسالة الغفران فقد كانت حدوده دينية ميثاقيزيقية بشكل عام ، وينقسم الى صراط (معبر للجنة أو النار) ومحشر وجنة ونار ، وقد قسم المعصرى الجنة الى أقسام أو درجات كما جاء فى النص الدينى تماما فهناك الفردوس والجنة الروضة والانهار وهناك جهنم والنار وسقر والهوية والقارعة ...

على أن المكان جاء واضحا المتناظر محدد الملاحظات التشكيلية المتطورة من الكتلة وتناسيبها وتوزيع الضوء والظل والظلام بما يلائم التلقى المطلوب من المتفرس .

والنقطة الرابعة والإخيرة التى يسوقها الباحث للتحليل هى الصراع بين الوجدان الفردى والجمعى فى رسالة الغفران وقد نتج هذا الصراع من التضاد بين المكتسب والموروث وقد تمكن المعصرى من تجسيد ذلك بما أطلع عليه من اعتقادات العرب القديمة التى لم يقتلها الإسلام تماما من تربة (الميثولوجيا) العربية ، وما كان ممكنا أن يقتلها إلا أظلمت هناك اعتقادات فيها من الإيهام والتخيل الخائى الكثير ، الى جانب أن كثيرا من الاعتقادات التى نثرها الإسلام أو كتبها فى مسود بعض من الأمم التى غزاها من نرس أو روم أو شام جعلته يفقد للنظرية واحدة يجمع عليها المسلمون فى أرجاء أبحر الطورية الفسحة ، وذلك لتعدد التفسير والمذاهب وتضاربها جميعا مما تسبب فى تفريق كلمة المسلمين ، ربما كان ذلك ما شغل أبو العلاء فأراد تجسيد بعض المعتقدات والإنكار التى لا يقبلها العقل حتى يصاد النظر فيها على المستوى الوجدانى الجمعى المستقبلى ، وقد عمد المعصرى الى مواجهة معتقد ببعثت طلبا لاختيار بعض المعتقدات القديمة أو عرضها فى مشهد بهدف تحليلها ونقدها ، « وكان المعصرى يحكم لاهوته وميوله الابيية ليسلم بعض الأرواح الى الجنة أو النار شاهدا بهم أو أسفا عليهم معرريا فى كل حالة عن رفقة بهم أو سفرته منهم أو غبطته لهم طبقا لظروف كل موقف وروايه الشخصى فى بطلاله » (١)

(١) د. صلاح فضل - تأثر الثقافة الإسلامية فى (الكوميديا الإلهية) لدانتى - دار المعارف

وقد انتشر هذا اللون من الصراع بين فكرة وفكرة ، كما يقول (موارى) في الملحة الأدبية ، مثل ملحمة دانتي (الكوميديا الإلهية) أو ملحمة ملتن (الفردوس المفقود) .

✽ الظواهر الفنية في الاتجاه الدرامي لرسالة الفران :

أما الباب الثالث والآخر فيخصصه الباحث لرصد وتحليل الظواهر الفنية في دراما النص ذي الطبيعة الملحية فمستوى الحوار وتياراته الضيقة المختلفة ، ومستوى السرد وطبيعته التهديدية للأحداث والمخصصة لتأريخ الحدث والمعتمد عليه بالنقد استحصانا لقصل أو استهجانا له ... هذان المستويان يدخلان تحت إطار اللغة الصائنة (المنطوقة) إلا أن هناك مستوى لغوي ثالث وهو الذي يتضمن التوجيهات والأرشادات وهي لغة المنظورات (اللغة المراتية)

« يلتفت إليه الشيخ هاشما مرتاحا ، فإذا هو شاب قد صار مشاء معروفا ، وانضاء ظهره قواما موصوفا » فهذه لغة وصفية ظاهرية تختص بالخارج المشهد - ويرى الباحث أن هذا لا يعني أن أبا العلاء قد أخرج مسرحية كما قالت الدكتورة عائشة البهراوى .. ، لأن الإخراج علم قائم بذاته .

ويخلص الباحث عند بحثه للغة ومستويات الحوار في النص الى :

— اللغة في رسالة الفران تنقسم الى صائنة منطوقة وهي تنقسم بدورها مستويين

(الحوار) وينقسم لخمس عشرة تيارا فنيا ، كما أن الحوار يتم على شكل مناجاة أو ثنائية أو جوقية ، وله طبيعة التصوير الذاتي إذ تقوم الشخصية بذاتها عن طريق كلامها بالتحدث عن ماضيها وحاضرها وتكشف عن مستقبلها أو أمانتها أو تفعل بعضا من ذلك ، على حين يغطي التصوير غير الذاتي الآخر من أبعاد الشخصية أو الحدث المجهل في حوار الشخصية الذاتي طبقا لحالتها النفسية وطبيعتها الاجتماعية وطبيعة ارتباطاتها وعلاقاتها . أما المستوى الثاني للغة المنطوقة فهو (السرد) ولقد وظف في رسالة الفران بشكل مباشر عند الراوى (أبى العلاء - نفسه كشخصية) ، وأحيانا وظف بشكل غير مباشر ليلخص الجذور التاريخية للحدث القائم ، ويضفي عليه عمقا وبعبدا يوصله في الحاضر ، ويسهم في استشفاف نهائيه المستقبلية ، أو عن ماذا سيسفر .

وقد كانت لأبى العلاء في كل ذلك لغة الخاصة : اللفظ واختياره ، الكلمة واختيارها دون غيرها ، فيها هو أنسب في الغالب للشخصية التي تمثلها ، ولا شك أن لعمله ذاته دورا في هذا كما أن لحيثه دورا في اختياره اللغوية فإن تدهور النظام الحاكم دينيا وسياسيا وخلقيا وسلوكيا واقتصاديا .. لكل ذلك أثر على طبيعة اللغة — لأن ذلك يتطلب تعبير مجازي بلغة خلصة ، هذا بالإضافة

الى طبيعة الموضوع الميتافيزيقية التي تقيد الكاتب بشكل التصوير واللغة .

والنقطة الثانية في تحليل الباحث للظواهر الفنية في الاتجاه الدرامي للنص هي (طرق الصور والتزييل) ، ولأن رسالة الفران تتناول موضوعا فنيا — (الماوراء) — ليس من واقعنا المادى ، لذلك لجأ المعرى الى طرق التزييل والتصوير الإيهامية طلبا لتجسيد عالم الغيب الذى يقول عنه ابن رشد « هو معرفة وجود الموجود في المستقبل أو لا وجوده » . ولما كان الماوراء غائبا يطلب البشر معرفة وجوده أولا ، الأمر الذى شغل المفكرين أنفسهم به طويلا منذ فجر الحضارة ولا يزال دون انتهاج والتبعية للناس — في الشرع حينما وفي الآداب أحيانا فنيا رأينا من أدب هوميروس وأرسطو فانيس والمعرى ودانتي وملتن وغيرهم ، لذلك فقد لجأت كل النصوص سواء المقدسة أو المألفة حين تعرفت لهذا الأمر الى تجسيد مالا يتجسد بالرواية أو بالقصة أو بالأحداث المتابعة بالتجار (الملحة) أو بالتقارب (المسرحية) أو بالخبر أو بالشعر أو بلغة وسيلة تعبيرية .. ، وصولا الى اقتناع الآخرين بفكرة الخلود في العالم الآخر ، وهذا الاقتناع دعت اليه ضرورة الرد على المفكرين ، واستنوجب الرد شواهد تجسدية إيهامية ، وهكذا تزايدت حركة الأفكار ، تزايدت حركة المساجة الى

الاقتناع بكل الوسائل التخيلية والتصويرية .

لهذا فان الحاجة للتجسيد في رسالة المفسران كانت حتمية ، فالدراما في رسالة المفسران املتها طبيعة الموضوع (الضرورة الدرامية) ، وقد استخدم المعري الايهام كمنصر للخداع مرة ، وكمنصر للتخييل الفائق تجيلا أو تقيحا مرة أخرى في محاولة تجسيدية مبالغ فيها وذلك لأغراض التلقى في الوهم تطهيرا له منه وذلك كله من خلال الامناع .

وكذلك تطرق الباحث لدور الايهام في الاقتناع بالصورة التجسيدية التي تبدأ مع بداية النظر التلقى بالقراءة أو المشاهدة أو التصور الذهني لأوصاف الجنة والنار وشخصيها وأحوال ناسيها ، ومع بداية اكتشاف ذلك التلقى لصفات وأوصاف وملامح مختلفة للشعراء والأديباء واللغويين وأهل الفكر والطبوع والاشجار والحيوانات في غير ما كانت عليه من واقع الناس المأثري .

وكذلك استخدم المعري عنصر التفرير أو التبييد والإيماء في تصوير الأحداث تصويرا غير مألوف للتلقى حتى يقف منها موقفا حيايا مدهشاً، فلا يقرأ ولا يرفسها دون أن يراجعها بعقله ويستشهد بنطق الوعي عنده، وجاء ذلك ملائما لتصوير طبيعة الموضوع المطروح حيث أن الجنة والنار غير المألوفتين للتلقى ، لأنه لم يسبق له

أو لغيره دخول جنة أو نار وهذا مطابق لقول المعري :

لو جاء من أهل النرى مخبر
لسألت عن أهل النرى وأرخت

هل فاز بلجنة هما لها
وهل نوى في النار « نويخت »

(منجم معروف)

قال النجم والطبيب كلاهما
لا تحشد الأجساد قلت اليكما

ان صح قولكما فليست بخاسر
أو صح قولكما للخاسر فليكما

وهكذا كانت طبيعة التفرير عند المعري تعمل على كسر أو إبطال الايهام الذي يتولد عند التلقى من جهله بطبيعة ما هو مقدم عليه (من سوء مصر أو حسن مصر) ، وتعريفه بما يتطوره من شيء أو شر ، ونفسح التلقى إلى أعمال العقل دون استشارة العاطفة حتى يقدر على اتخاذ موقف فكري أو قرار ببلد إراداته الواعية . وفي تحليل طرق التخييل والتصوير عند المعري في رسالة المفسران عرض الباحث أيضا لاستخدام المعري الرمز وكيف أن المعري استخدمه لخدمة الدراما المسرحية وليس كصورة مجازية يترجمها ذهن عند التلقى بل كتجسيد ، وعرض الباحث أيضا لأساليب المجاز وصنوفه الثورية والفرق بينها في النص الأدبي والنص الدرامي ، أشار الباحث لدور المعري في التمسك وخاصة حين تقص دور الراوية فكسب بذلك شخصية الراوي طبيعيها المألوفة .

ويختتم الباحث بتحليله للعناصر الفنية في الإجماع الدرامي في رسالة المفسران مشيراً إلى ما ساعده على الوصول لنتائج دراسته ، وتوفر في النص وهي النقاط وهي النقاط الموجزة الآتية :

١ - وحدة الراوي ودوره في التوبيد والتعليق هيكادا أو نقداً .

٢ - لغة السرد ووظيفتها ولغة الحوار ووظيفتها (الأولى كلفة تصور مناسبة للسرد والثانية كلفة فصل مناسبة للحوار وطبيعة التجسيد العاطفة) .

٣ - الحكمة الواهية ودورها في تجميع أكبر قدر من الأحداث والشخوص التي تباعدت منطقياً في المكان والزمان، بل والوجود الحقيقي وملامحتها لطبيعة الأسطورة والابتدائية لهذه الرؤية الأخروية للمعري .

٤ - غاية الفعل وردوده في مثل هذه الأعمال الأدبية ذات الصلة الهمة الدرامية المزدوجة .

٥ - استيفاء شخصية البطل المحوري محرك الصراع لأجوانها الاجتماعية والجسدية والنفسية ، وتتركز الأحداث حولها .

٦ - طبيعة الصراع الواهب في المفسران وتوزيع الأحداث من حيث رئيسي .

٧ - وحدة الموضوع بالارتباط الأحداث القرعية بفكرة ميتافيزيقية رئيسية .

* تأثر المصري بالدراما
الأغريقية :

وقد انتهى الباحث بعد هذه الرؤية العلمية المتكاملة التي قدمها الى أن رسالة الفخران نصا دراميا ملحيا يجعل كل عناصر النص الدرامي المختلط للضرورة عناصر ملحية ، وهو صالح للعرض المسرحي الذي يعنى في كل مكان وزمان حق القاطنين على تنفيذ العرض باختيار فصول ومشاهد من النص المسرحي بحيث يظل مترابطة في حالة هذف بعض المشاهد أو الاستغناء عنها مع إضافة عناصر العرض المسرحي المساعدة بما يتلائم مع العصر أو البيئة التي يتعرض لها

موضوع العرض ، وانتهى الباحث أيضا الى أن الأدب العربي فيه من الظواهر الدرامية ما هو جدير بالدراسة وأنه يجب النظر فيه على اعتبار اشتغاله أو عدم اشتغاله على عناصر النص الدرامي .. وأن تلك العناصر الدرامية التي استخدمها المعري في رسالة الفخران قد استخدمها أيضا في (رسالة الملكة) و (رسالة الصاهل والشاحج) و (رسالة الهناء) وأنه من المحتمل تأثر المعري في كل ذلك بالنهج اليوناني حيث أن الأدب الهوميرو كان مترجما على أياه ، فقد كان المعري منقها في أوزان الشعر اليوناني والفرق بينه وبين الشعر العربي ، ولما

كانت أنواع شعر اليونان ملحمة ودراما ثنائية - فلا بد للمتنقعة في أوزانه أن يطلع على أنواعه ويميزها ، ولا يستبعد استلزام أسلوبها على سبيل التجريب أن لم يكن للضرورة الأسلوبية الملثمة لموضوعه ، ولما كان المسرح فرع منلثم مع مجتمعه ، اللهم الا (خيال الظل) فلا يمنع أن يكتب بنفس النهج الدرامي كتابة تصلح للقراءة لا للتبثيل - وهذا اللون معترف به ، كما أن تشابه المقدمة الدرامية في رسالة الفخران بمقدمة (الألياذة والأوديسا) لهوميروس يدفع الى القول بتأثر المصري بالنهج الملحمي والدرامي اليوناني .
أشرف شرف

نادى الأدب بحزب التجمع يناقش كتاب التجليات

أما إذا تصورنا أننا ننظر نظرة الصوفي ، وهى نظرة كلية ، لا تفرق أحيانا بين أصحاب الأديان المختلفة ، باعتبار أنهم جميعا يلجأون إلى رب واحد ، لا يمكننا أن نتصور لماذا كان من الضروري أن يلجأ المؤلف إلى التجليات ، ليس إليها فقط ، بل إلى اللغة الصوفية وشعارات الصوفية على امتداد الرواية كلها . بطل الرواية يحاول أن يفهم ، أن يعي ، أن يرى الحاضر والمستقبل ، أن يعرف سر التفرع ، لكنه يخشى في الوقت نفسه ، أن الوضع محمى إلى أقصى حد ، إلى درجة أنه ما من أحد يستطيع الإجابة على الأسئلة ، أو على كل الأسئلة ، ولابد من الإشارة هنا إلى أن الفيضاني استخدم بجمارة عدة قصص من القرآن الكريم ، ومن تراث الصوفية ، من أمثال قصة الخضر عليه السلام ، تأتي أهمية اللجوء إلى هذه القصة أن الراوى تعرض له غوايى مميّنة ، ويدرك أنه لا يمكنه تفسير كل الأمور فيضع حاجزا بينه وبين قصة الخضر ، عندما صاحب موسى الخضر ، فكان أول

مضطرا لأن يرى صورة الماضي في الحاضر وصورة الحاضر في المستقبل ، نحن نجد أن الحسين عليه السلام يمكن أن يحارب مع عبد الناصر وعبد الناصر يمكن أن يحارب مع الحسين في معركته ، والموساد الإسرائيلية يمكن أن تحارب في كريلاء كذلك المخابرات المركزية الأمريكية ، الأشخاص تفرع ، تتبادل الأدوار مع بعضها البعض ، والأزمة تتداخل . حيث الجزئيات في النهاية هي كل موهب في عالم الصوفية ، وعالم التجليات لا مجال فيه للجزئيات ، الكل موحد ، والطول ممكن ، والانسان يمكن أن يحصل في الآخر ، وهذا حل لنا بشكل طيب جدا تبداً الشخصيات لواقع بعضهم بعضا ، وليست التجليات في هذه الرواية - ولعل هذا هو الإبداع - ليست مجرد إزالة الحاضر الزماني وتبادل الأدوار ، بل هي محاولة لفهم العمق من كل شيء لأننا إذا وقفنا مثلا أمام تفاصيل عصر الحسين لنقارنه بعصر عبد الناصر لاستحالت المقارنة،

... مساء الثلاثاء ١٤ فبراير الماضي ، أقام نادى الأدب بحزب التجمع الوطنى للتقدمى الوجدوى ندوة لمناقشة أعمال الروائى جمال الفيضاني « كتاب التجليات » ، حضر الندوة عدد كبير من المهتمين بالأدب ، وبالرواية العربية . وقد أمد الدكتور عبد المحسن طه بدر ، أستاذ الأدب العربى الحديث بجامعة القاهرة ، دراسة مطولة تناول فيها العمل بالتفصيل والنقد ، بعد أن قدمت الشاعرة ملك ميسد العزيز الدكتور عبد المحسن طه بدر ، والروائى جمال الفيضاني ، بدأ الدكتور عبد المحسن تحليله لكتاب التجليات ، قال :

.. لقد أزال الفيضاني حاجز الزمن ، في التجليات لا فرق بين الماضي والحاضر والمستقبل ، نحن مواجهون بالأزمنة كلها وقد أصبحت متصلة ، حيث اختلط الزمن الماضي (موقعة كريلاء) . مع العصر الحاضر ، والمستقبل الآتى بعده ، ولأن فهم المؤلف كان أن يفهم وأن يعرف لذا كان

والكسندر هيج ، وتتوازي هذه المعركة مع معركة كريلاء ، ويقتل أصحاب عبد الناصر فردا ، فردا ، قبل أن يقتل عبد الناصر نفسه ، ويتكلم عليه هؤلاء ويسلبونه حتى نعليه .

قال الدكتور عبد الحسن طه بدر ، أن اللجوء الى التجلي حل الكثير من الإشكالات الفنية ، كذلك وفقت الرواية في الانتقال بنا حتى هذه اللحظة الأخيرة ، غير أننا في النهاية ، وكعادة كل الأعمال الكبيرة ، فهي التي يمكن أن تنتج حوارا كبيرا ، لذا فلدينا مجموعة من المشاكل التي نريد أن نتحدث عنها .

كان سهلا على المؤلف أن يقيم موازنة بين موقف الحسين في كريلاء، ومعركة عبد الناصر، والسهولة هنا نسبية ، إذ أن الموازنة بين الموقنين احتاجت الى مهارة شديدة ، أما حكاية والد الراوى فقد كان من الصعب أن تظهر الموازنة معه ، إلا اذا أخفناه كرمز للمستضعفين الذين كانوا في عصر الحسين وفي زمن عبد الناصر، وإذا أخفنا حكاية الوالد على هذه الصورة تقع في اشكال آخر ، فاهد الإشكالات المؤلف الكبيرة ، انقراض الناس عن الحسين، وعن عبد الناصر ، حتى أن تساؤلا من تساؤلات الرواية الكبيرة ، كيف تحرك جماهير المستضعفين ضد مصلحتها ؟ بل كيف تتظاهر الجماهير في

المؤلف ، الذي قتل عمه امه بعد ان شكك في سلوكها ، ذلك أنه كان يريد أن يوثق من الوالد أرضه ونخلاته ، بل حاول أن يقتل الولد نفسه مما اضطره الى العيش خائفا ومطاردا من هذا العم ، نشهد ميلاد الحسين وعلاقته بالرسول (عليه الصلاة والسلام) ايضا ، نشهد مقتل الإمام على ، وفي نفس اللحظة ضياع ذكرى شهداء سيناء ثم ظهور عبد الناصر في ميدان الحق وتمد غليته الدهشة ، يتساءل عن العلم الإسرائيلي ، هل دخل الإسرائيليون القاهرة ؟ فيجيب ان لا .. ويبيد السؤال : هل هزموكم ؟ فيجيب ان لا .. ، اذن كيف حدث ، ولماذا ؟ لا يقدر على تلقي اجابة .

تبغى الحكايات وتتداخل ، ومن خلال النظرة الكلية حاول أن يقيم حوارا بين موقف الحسين في كريلاء ، وموقف عبد الناصر، من خلال موقفهما من المستضعفين ، ثم يعود عبد الناصر من جديد ليقب معركته يقف خلالها الى جواره قلة قليلة من المخلصين على طول المصور ليحارب ، يتكون جيش ميد الناصر من شهيد قتل في سيناء، ومازن أبو غزالة كممثل للفدائيين الفلسطينيين ، وابن اياس ومحمد عبيد وقران مجهول الاسم ، يواجههم على الطرف الآخر ، اصحاب السادات ، وجنود وشهداء الاحتكارات الأجنبية . ورجال الموساد ، ومقاتلي قوة الانتشار السريع ، وسمايرة، وتجار آكلو ، وجون فوستر ، دالاس ، والمميز هنري ،

ما صنعه هو انه ركب سفينة فغرقها . وهذا موقف لا يمكن تبريره ، ويبدو غير منطقي ، لم يطق موسى صبرا فسال ، وسال ، وسال ، وانتهى الامر الى أنه لم يطق صبرا هلى هذه الانجاز فطلب تفسيرها وطارق الفخر ، اثر القصة في الرواية أن المؤلف اذا وقف عند تفسير موقف قد يستعصى على التفسير او يعجز عن الوصف بكل تفاصيله فليدبر الجبر الكلى . ان هذا مما لا يطبق الانسان عليه صبرا ، او انه لم يبلغ بعد المرتبة التي يمكنه معها أن يفهم مثل هذا التصرف .

ثم قال الدكتور عبد الحسن طه بدر :

« ستجدون لغة الصوفية ، ومقاليهم ، مستخدمة ببراعة ، ستجدون أن استخدام التراث ليس أمرا ظاهريا أو توفيقيا ، لقد أصبح التراث جزءا من من لحمه الرواية وسداها ، بحيث لا يمكن القول أن الميقاتي وظفه أو استخدمه ، بل أنه اندمج فيه بشكل كامل ، وهكذا تصبح الرواية كبناء منظمة على عدة مراحل ، المرحلة الاولى : مجموعة من تجليات الاسفار ، فيها نلتقي بميلاد والد المؤلف ، وميلاد المؤلف نفسه ، وميلاد ابن المؤلف ، اشارة الى الماضي والحاضر والمستقبل ، نلتقى في نفس اللحظة بميلاد الحسين ، وميلاد عبد الناصر ، ثم نشهد طفولة وصبي ورجلة الحياة لكل اولئك ، وخاصة والد

مواقف ضد مصالحتها ، كما حدث في مبادرة السادات ، واقع الأمر أن والد المؤلف يأخذ أحيانا حجما كبيرا في الرواية ، رغم أننا نجد صعوبة كبيرة جدا في موازنة حركته بحكايتي الرواية الأخرتين ، الحسين في كربلاء ، وعبد الناصر بعد عودته .

وإذا اخفنا الموقف الكلي كحقوق صولي لا يتأثر بالجزئيات وإنما يأخذ التوجه الكلي سنلاحظ أننا اتفهمنا من الرواية دون أن نعرف ، لماذا حدث ما حدث بعد عبد الناصر ؟ ، بعد الحسين ؟ لقد وجدنا تجسيدا وموازاة بارعة بين المرتكبين وفرنسا التوجه الكلي ، وكان موقف التجلي جديرا بأن يعطينا وميا بالموقف أروع من رمي الإنسان العادي لأن الظالم يرى - كما يقول المؤلف - ما لا يراه البطلان .

الاشكالية الثانية والمهمة أننا نخرج من الرواية ، أمام حكمة أخرى محيرة تحتاج الى تجلي آخر ، وهي أن قصة قهر المستضعفين مستغل مستنيرة كما استمرت منذ أيام يزيد والحسين ، وكما استمرت بعد عصر عبد الناصر ، بل تكاد الرواية تشبه الى أنه لا عزاء في هذا العالم .

الاشكالية الثالثة ، أننا نقتد بتقدير كبير جدا أمام براعة استخدام اللغة الصوفية ، ودرائهم ومقاماتهم ودراجتهم ، وهذا نابع من جهد شديدا ، غير أننا نشعر في بعض المواقف أن استطرادا كبيرا يصل بهذه النواحي ، فترطت فيه

الرواية ، هنا قدر من التكرار غير المبرر غالبا .

واختتم الدكتور عبد المحسن طه بدر عرضه النقدي قائلا :

هذه هي أهم الملاحظات التي يمكن أن يلاحظها الإنسان على مثل هذا العمل الجاد حقاً ، والرائع حقاً ، وأنتى لأسف ، إذ لئن أشعر أنني لم أستطع إعطاء هذا العمل كل الحق الواجب على آرائه .



بدأت المناقشة . وأدارت الحوار الشاعرة ملك عبد العزيز .

سأل الروائي إبراهيم عبد المجيد ، أنه يتصل انطباع عام من هذه الرواية ، وهو أنه رغم صعوبتها الشديدة إلا أنها سهلة التوصيل الى القارئ بصورة عامة . أن استخدام الروائي للمناصر الصوفية جعل من السهل عليه تناول جميع القضايا التاريخية مع القضايا المعاصرة ، في رأيي أن الموضوع الأساسي لهذه الرواية ، هو فكرة الفيلانة العربية ، الفيلانة موجودة منذ عصر الحسين ، غير أنني أوجه سؤالاً الى الدكتور عبد المحسن طه بدر ، ما هو الفرق بين تجربة الروائي في كتاب التجليات ، وتجربته في « الزينى بركات » .

اجاب الدكتور عبد المحسن طه بدر :

.. هناك أكثر من طريق للتصالح مع التاريخ

في عمل فني ، هناك تصوير التاريخ مع النظر الى الحاضر ، والرواية التي ألفتها تريد القول أن التاريخ يتكرر ولكن بالوان قريبة الى العصر ، أن الزمن ليس منفصلا بهذه الدرجة ، هناك معركة مستمرة في الماضي والحاضر ومستغل مستمرة في المستقبل أيضا ، إذا رجعت الى الزينى بركات ستجدنا مغلقة في إطار عصرها ومحصورة ، ولكننا في نفس الوقت نمتد لتشمل تجربة القهر . تجربة أجهزة المباحث والمخابرات في مختلف العصور .

وأمامنا الآن رؤية أشمل ، وصل اليها المؤلف عن طريق التجلي ، أو وقف عند التفصيل الصغرى لما استطاع كسبه الصل ، ولو وقف عند اللحظات المشابهة لما استطاع أيضا ، لأن يجب أن يأخذ موقفا كليا من العمل ، ومقدام سيلفاد الموقف الكلي فيجب أن ينظر الى المسألة على أن الحاضر نتاج للماضي والمستقبل نتاج الحاضر ، فيجب أن يعطينا هذه الصورة كلها مرة واحدة ، والذي فرض اللغة هنا أن اللغة ليست منفصلة عن الموقف ، لم يكن الممكن الوصول الى هذه الرؤية إلا من موقع التجلي ، أو قلب احكام ما كذب ابن عربى ، لوجد أن روح اللغة هي نفس اللغة التي نقرأها في التجليات ، بمعنى أن اللغة هنا مشابهة وموقفة بنفس الصورة للوصول الى نفس الهدف ، نحن نريد أن نصل الى ثقافة ابن رويك للوضوح هي التي تصحد الرواية التي تكتلها وهي

التي تحدد أسلوب المحاورة ،
واعتقد أن اللغة كانت عملا
مساعدًا لكي تقبل العمل
الفني .

وتسأل الدكتور سيد
البحراوي ، حول لغة الفنان،
أي التي تقوده أو تحدد له
المضمون أو التجربة ؟ وقال
أن الدكتور عبد المحسن سكر
غير هذه المقولة بددا من أن
الرؤية التي يفكرها المؤلف
وصقلت به إلى مجموعة من
النتائج في صياغة العمل الفني،
يمكن القول أن المؤلف انطلق
من الكلي ولم يركز على
الجزئي ، وأن المؤلف لم يقدم
نوعا من القناعة برؤية شمولية
للتصميم . هذه النتائج لو
بدانها من النهاية منعد إلى
البداية مرة أخرى ، لأنه ليس
نقط الرؤية هي التي فرضت
على المؤلف اختيار مثل هذه
العناصر التشكيلية في صياغة
الأحداث والشخصيات واللغة
وإنما أيضا من أدوات التشكيل
في حد ذاتها ، وصقلت أيضا
إلى أنها تحدد أو تحكم رؤية
المؤلف تجاهها رؤية يمكن أن
نقول رؤية صوغية . فهل يمكن
القول بذلك ؟

واجاب المؤلف جمال الفيظلي
قال إن اللغة الصوغية مصدر
من عناصر العمل الانسانية ،
وانا اعتبر ان اللغة حالة
بربطة بالعمل الفني نفسه ،
متغيرة من عمل إلى آخر ،
ولا يوجد أسلوب ثابت ، ومن
أكثر ما يثير استنكاري القول
أن كاتبنا معين أسلوبه جيد ،
ليس الأمر تراكيب واكتشيفات
معينة ، اللغة بالنسبة لي
حالة ، وفي هذا المجال ، لي

تجربتين أساسيتين ، الزيني
بركات ، والتجليات ، في الأولى
كانت نتيجة لرغبتى القوية في
إعطاء الإيهام القوى بالعصر ،
بالإضافة إلى رغبتى في تجديد
أساليب السرد التقليدية ،
مساعدي العصر الملوكي
والموسوع على اختيار لغة
المؤرخين القدامى ، ثم محاولة
تقصصها ، ثم محاولة الإيهام
خلالها ، على مستوى المفردات
والتراكيب فلفتى ليست نفس
اللغة القديمة ، لكنني حاولت
الإيهام من خلالها ، أنى
لا اعتبر الزيني بركات رواية
تاريخية ، إنما حاولت من
خلالها أن أحيى تجربة القهر في
أي زمن وتحت أي نظام ، على
سبيل المثال في الزيني بركات
وسائل مهر لا تنتمي إلى العصر
الملوكي ، بل إلى زماننا ،
والى ما يمكن أن يستجد منها ،
أننى انطلق من وحدة التجربة
الإنسانية .

المهر واقع على مدى
العصور ، وحاولت أن
أحييه ، من هنا كانت اللغة
جزءا من التجربة . نفس
الكلام ينطبق على التجليات ،
كان الزيني بركات نتاج لهزيمة
١٩٦٧ ، ولهم العام عندى
خاص ، لا فرق ، كانت الهزيمة
نقطة الوصول إلى الجبلى .
كما تصور الواقع بشكل معين
ثم فاجأنا بشكل آخر ، ثم
بدأت الهلالية .. ، بالنسبة
لتجليات فقد انطلقت من موقف
آخر هو وفاة أبى ، من هنا
أنا طرف في الرواية ، وكل
الوقائع في التجليات حقيقة ،
كانت وفاته مصدر ألم نفسى

خارق بالنسبة لي ، علم
يساعنى الزمن في رد جزء
مما قدمه لي ، وكان وعيى
بعد فوات الأوان ، وهذا
ما نجده في كثير من التجارب
التاريخية الضخمة ، من هنا
احتل الواصل مساحة كبيرة
في الرواية ، أنه نقطة
الانطلاق ، ورجيله أساس
رحلتى إلى الديوان الذى يهد
إلى المساعدة لإسترجاع
الماضى ، لقد تأملت حياته
طويلا ، ومعاينه ، من سينكر
هذا الإنسان البسيط ؟ كذلك
محنة الصحن المسترة هى
الآن ، والقوم عليه بعد فوات
الأوان ، وغروب عبد الناصر
وتجربته التى عشناها وعشنا
الانقلاب عليها ، بل انقلاب
كل القيم . من هنا كانت
الحيرة ، والمسائلات ، ومن
هنا كانت المحاناة ، والتجربة
بما فيها تجربة اللغة .

وتحدث الروائى إبراهيم
عبد المجيد ، قال إن الباعث
للرواية هو وفاة الوالد
فعلا ، لذا تبدو كشوع من
الصورة الذاتية ، وأن كانت
التجربة الصوفية أعطتها
أبعدا عديدة ، والجهاد
اللفوى مهم جدا ، خاصة
تراج اللغة القديمة بلغة
معاصرة ، مثال ذلك الصفحات
المكتوبة في الأدب العربى
الصعيد إلى مصر ، في رأى
أنها من أعظم الصفحات
المكتوبة في الأدب العربى
قائبة من الستينيات وحتى
الآن ، في الرواية أجزاء
من التبلات الصوفية العبقة
بلغة القديمة ، ولكن الصفحات
الأب تخلص من ناع اللغة

التقنية ، لكنها من انصح صفحات الرواية ، اننى اجد لأول مرة توظيفاً فنياً لفكرة وحدة الوجود يختلف من النظرة الغربية ، فهنا توظيف واقعى ومصاص ونمى بى بالمعنى الصحيح للتعبيرية ، ان توجد حالة من القامية فى الرواية فهذا لا يعنى وقوعها فى الصوفية ، انما هى حالة وجد ، ان الصوفية موقف تفرىسي ، ولكننى هنا امام لغة صوفية تشرح موقف مجتمع وواقع انا اميشه .

ورد الدكتور عبد المحسن طه بحر .

« ان الهم العام من المثلث والفرادة والكاوسية بحيث لم يكن ممكناً للفنان ان يواجه مباشرة او من منظور واقعى ، ومنجا حاول الفيطانى ان يواجه الهم العام فى مجموعته القصصية « نكر ما جرى » واجهه مواجهة كاريكاتيرية ، قاسية ، انها محاولة للارتفاع فوقه ، وربما يرتفع فوقه اكثر من اللازم ، بحيث لا يصبح مسئولا عن تفسير المشكلات المخرجة فيه ، والفيطانى لا يملك حلاً بالمعنى المفهوم ، ان رؤيته لا تتضمن حلاً لا حالياً ولا فى المستقبل القريب والشعور السائد هو شعور بالدهشة والندم ، كيف يمكن ان يقع ما يقع ونحن كما نحن لا نواجه ما يقع . وحتى لو كان هناك فعل منا ، فهو فعل فردى لا يملك حلاً ، يمكن ان ترى جدلية الصورة ، لكن

لا تجد جدلية الفعل ، الحالة مقبضة بحيث تبدو اننا كلنا فى موضع الندم والتوهان ، وهذا جزء يمكن ان نحاسب الفيطانى عليه ، ان الوعى الاعمق بعد خروجنا من تسلط الهم العام يمكن ان يودى الى تكيف اعمق وبالتالي الى الفعل .

ثم تحدث محمد شومان ، قال ، ان توضيح الفيطانى بالنسبة للهم العام والخاص يعد مدغلاً لهما لتقييم العمل ، بالنسبة للغة نجد فى التجليات لغة جديدة مستوحاة من الواقع ومن التراث الصوتى ، تصل بنا الى مستوى لم اقراه فى اللغة العربية ، غير ان العمل به سوداوية ، ربما لتصوير جمال ان هناك صراع ابدى ودائم لا حده ، ثم يحاول جمال تحديد موقفه ، وهذه ظاهرة فى اطار العمل ، ربما كان ذلك بتأثير الفلسفة الاسلامية .. لكن هذا لا يعنى انه عمل نفيسى ، بل ان الرموز واضحة فيه الى درجة تصوى .

وعلى د. عبد المحسن قاتلا : « لقد قال الفيطانى انه يوجد هم عام وهم خاص ، فكل موقف خاص له بعد عام ، لا يوجد شيء اسمه عام وخاص ، من هنا لا يوجد شيء اسمه هم فردى ، فنحن الذين نضع الفلسفة الاسلامية بلداً ، انا الآن مسئولون عن مفهوم الفكر الفلسفى اليوم وليس فكر القدماء . على سبيل

المثال قال قدامة بن جعفر ان الشعر الموزون والمقفى الذى يدل على معنى ، فهل استخدم الطريقة التقنية عندما نقصد الشعر القديم ؟ هذا خطأ ، اننى استخدم ادواتى الخاصة ومن حق جمال كمؤلف ممتصاص ان يستخدم كل الادوات بما فيها ادوات الفلسفة الاسلامية التقنية والتصوف فى سبيل كشف هذا الواقع بصورة افضل .

ثم تحدث الناقد مدحت الجيار . قال .

« هناك ظاهرتان فى « التجليات » توقفت عندهما ، الاولى هى اللغة الشعرية فى العمل ، المستوحاة من الجو الصوتى ، ولكنها تغالوت فى مسبوقتها داخل العمل ، ولكننى اشعر ان هناك قدراً من التعميم فى بعض اجزاء الرواية .

الامر الثانى ، ان العالم يبدو فى ذهن الكاتب عالم ثابت منذ ان يمدى وعيه الكونى الى اللحظة التى يكتب النص فيها ، وليسج لى الدكتور عبد المحسن ان استخدم مصطلح البيئية ، ان جمال الفيطانى يمكن ان نخرسه تحت ما يسمى بالبيئة التأسيسية لشجرة الرواى ، ان المحصلة الاخيرة للتجليات ان العالم ثابت ، ورد جمال الفيطانى .

انما يتعلق بفكرة الثبات فى لا اراها مطلقاً ، ان ما يعينى هو التغير ، وكل شيء فى صيرورة

دائمة ، في القرآن الكريم نجد آيات تعبر بوضوح عن التفكير ، كذلك في التراث المصولي ، وفي الرواية فقرات يتكلمها تعبر عن التفكير والتمويل ، لكنني أدري ان هناك وحدة التجربة الإنسانية مع اختلاف التفاصيل والأزمات ، ان انشغالي بالقرن هم اساس مندى خاصة في هذه الرواية .

وقال الدكتور عبد المحسن طه بحر .

في ملاحظة أود ان أقولها ، طالما شعرنا ان الكتف بقل

جهدا فيجب ان نبذل بعض الجهد في فهمه حتى توليه حقه ، لقد قرأت الرواية منذ شهرين ، ولكنني قرأتها مرتين حتى يتكفى الحديث عنها في هذه الندوة ، لذلك دهشت من قولك ان فكرة القبات تسيطر على الرواية ، وحديثك عن البنية الأساسية لأمم الالماني ربما مكنت أربعة شهور في البحث ، وربما لا اصل الى ما استهدفته ، ان الرواية تتحدث باستمرار عن الأصول ، عن التفكير ، عن

الزمن ، فكيف يمكن القول بالقبات ؟ ، اما بالنسبة للغة . فأنني عندما أقرأ الرواية أكون كائن في قلب التراث تماما ، فمسا بان المؤلف مندبا يشعر ان اللغة غريبة على القاري . فانه يحاول ان يعطي تفسيراً ، او توضيحاً للتجلى ، وهذا يتركز كثيرا في الرواية مما ينتج بفائق العمل من داخل العمل نفسه .

محمد المشحات

مع مجازي ..

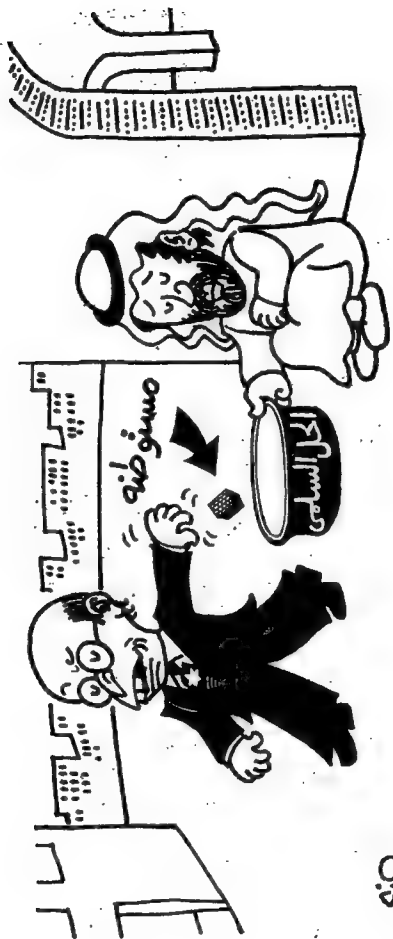
نحن مع **هجازي** أمام تكيف غريب من المذاق للانقسام الحاد بين عالين ، وهو انقسام يقامى في الواقع على عكس الادعاء الشائع ، كما انه يتشلى في عالمه الفسيح حتى يملو فيه احيانا ، وعبر تلك اللفظة المميزة للقسوة وجهه للارتداد والتبع . وجهه اختبره هو جيدا واشبهه - كلنا تلقائيا - بالسواد .

لكن **هجازي** أعطى قلبه وحرية ريشته للوجه الآخر .. لمن أجله يهرح الولد الجبيل ، ومن يريق عيون نفسه الحفاة غالبيا يتجلى المستقبل ، وعلى هسوة حيالهم تفتح وعى الفنان .. بل وأخذ الوعى يرتقى كلما أوغل في الحب .. الذى يبثله بسخاء من أجل هؤلاء الذين يفتون - رغم كل شيء - الأبواب الفسيحة للصالح الآتى ..

مقاتلين فلسطينيين ، رجلا ونساء وأطفالا ، محربين في طوابير لا تنتهى يتسبون أحيانا على مهلى **هجازي** العتيد .. وهم يطلعون في المساحة الفارغة حكيمهم الساخرة التى تنطلق من منف الانقسام وترتدله .

في التكوين النهائى مدى مفتوح ، ومساحة للاكمال هي مساحة للخيال .. نعم .. لمشاركنا نحن كمتلقين لمعالمه .. نعم .. لكنها أيضا مساحة للحرية .. لإعادة التكوين .. وفي هذه المساحة بالذات يختلف **هجازي** ويتبيز .. لانه في مواجهتها تتسبب خطوطه للحدود الفاصلة .. تلك الحدود التى لا تبرىء قصوتها عليه ، وإن كانت تخرقه كثيرا في البوع .. ونمينا بعد البوع ، تتجلى المساحة من جديد .. فنكون قد خطبونا الى الاسلام .

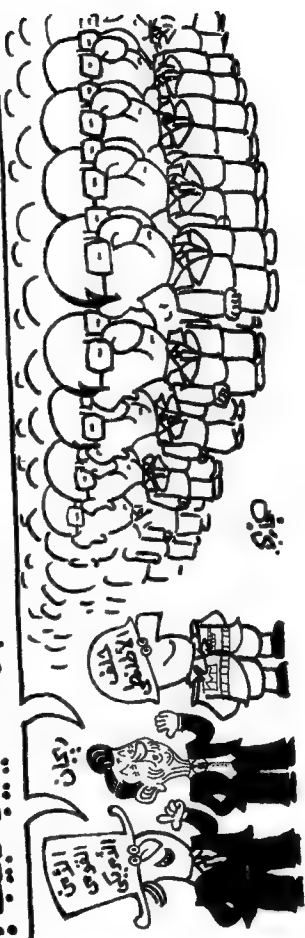
فرسدة القتل



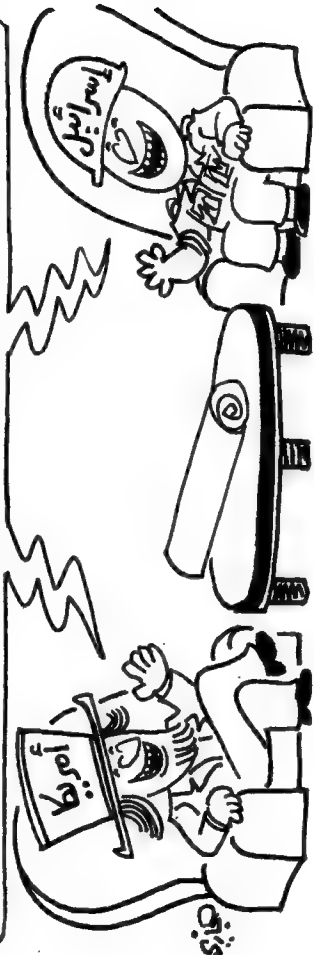
«لأحنا لاسمنا «الشعب العربي»
واللاّ «الشعب العربي»؟!»



دي قوات التدخل البطيء في الشرق الأوسط ، كل ما لإسرائيل تخنل
أرض عربية أو تقتل كام ألف عربي ، نبعت لرحم واحد فيليب فيليب !

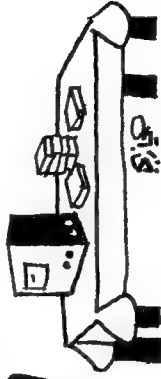


أهم ما جوه في عدم الانحياز إن العرب مش مخازين لقسعهم!



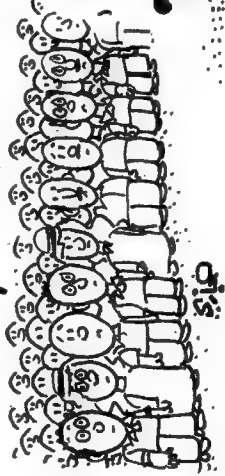
يا بني دي حرب فلسطين برضه ، لكن سنة ٤٨
 حاربنا بأسلحه فاسده ، ودلوقتى ما حاربنا بش
 اننى جاوز الظالمون المدى
 فحق الجهاد وحق الفدا ..

22/2

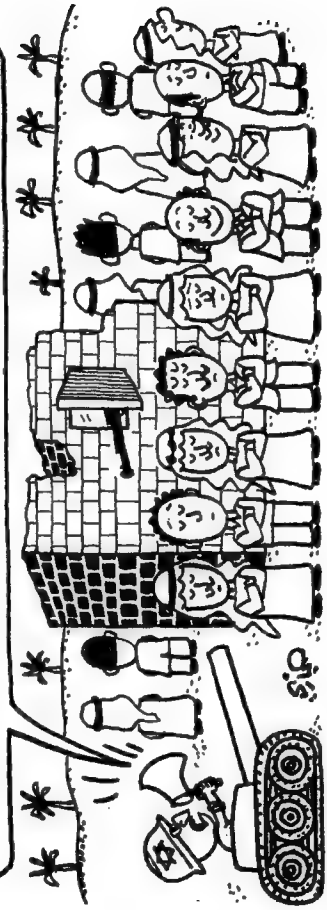


والدول العربيه معزومه تفنف نخرج على ك
تنفيذ الحكم عشان تاخذ عبره وما ثقاومش

لما تقرر تنفيذ حكم الاعداء
في المفاومه الفلسطينيه ليزها
تقاوم الاحتلال الصهيوني



سلم سلاحك يا عرفات ، المنطقة محاصره من جميع الجهات



اقرأ في العدد القادم والأعداد التالية :

* « الخبز الحافى » .. سيرة لقراءة الغوات المخيه

د. محمد بـرادة

* قراءة في شعر المقاومة

د. لطيفة الزيـات

* الانفصام بين أغنية الاذاعة وأغنية الكاسيت

د. السعيد محمد بدوى

* رؤية جديدة « لمودة الروح »

د. رضوى عاشور

* صورة الثورى المقلوب في اعترافات قنـاع

د. محمد حافظ دياب

* عطشى لماء البحر

دراسة محمود عبد الوهاب

* الارادة والقدـر .. فى رواية « ليلة العشق والدم »

حـسين عيـد

تصيدة لعبد الرحمن الأبنودي

* تمصص تصيرة *

لحمود السوردي

جار النبي الحلو

سعد حسن

يوسف أبو رية

وأخرون ..

* وعدد من الدراسات والمقالات والإبداعات ومتابعات :

الموسيقى ، السينما ، المسرح ، الفن التشكيلي ،

الحياة الثقافية والأدبية .



كتاب العالم

سلسلة جديدة من الكتب تتصدى لقضايا السياسة

والفكر والاقتصاد والتاريخ والثقافة وكل فروع المعرفة

يكتبها لك

خالد محيى الدين د. عبد العظيم أنيس

لطفي واكد عبد الغفار شكر

صلاح عيسى عبد الهادى ناصف

د. ابراهيم سعد الدين حسين عبد الرازق

ابو سيف يوسف د. محمد احمد خلف اله

وعدد كبير من الكتاب والمفكرين

رقم الايداع ١٦٧١/١٩٨٣

مع الصحافة
وفي المكتبات

الكتاب الأول من سلسلة

أبديسيل
١٩٨٤

كتاب الإله

١

مستقبل
الديمقراطية
في مصر

خالد محي الدين

- حقيقة ديمقراطية السادات
- أزمة ١٩٨١ • استفتاءات باطلة
- العيب .. ومعسكرات الاعتقال
- جبهة القوى الوطنية
- مؤامرات وهمية

١٣٠ صفحة

٥٠ قرشاً



Schweppes®

Schweppes 1783 - 1983 Bicentenary
مئويي شويبيس ١٧٨٣ - ١٩٨٣ مائتي عام

مجلة كل المثقفين العرب

درها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

ادب وقت

مجلة كل المثقفين العرب

يهديها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

المسند الرابع

السنة الأولى

مايو ١٩٨٤

يونيو

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشار التحرير

بهيكت عثمان

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النفايش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة ١٢ عدد

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وقت

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

- * الحلم النبوءة .. والحلم الكابوس فريدة النقاش ٤
- * « القبر الحاني » قراءة لسيرة الخوات المخبية د. محمد براءة ٨
- * شعر : كيف الحال يا بيروت احمد فضل شبلول ١٨
- * عباد حمدي .. فارس الأحزان المهزوم كمال رمزي ٢١
- * قصة قصيرة : البئسر جابر النقيب الحلوي ٢٩
- * جاك لندن .. كاتب أمريكي متمرّد فخري أيبب ٤٣
- * شعر : المراكيا صلاح والي ٥٨
- * قراءة لغوية في ألف ليلة وليلة د. احمد طاهر حسين ٦١
- * قصة قصيرة : عن المصبي والشمس الصغيرة غريب عسقلاني ٦٧
- * شعر : مخابر طير لشجرة ضائعة جيلي عبد الرحمن ٧٢
- * قصة قصيرة : موسم للفقراد احمد والي ٧٧
- * « ليلة المشق والدم » قراءة في رواية جديدة حسين عيد ٨٠
- * شعر : أصوات من الشمس والمساء والتراب محدث الجبار ٩٠

- * قراءة ثانية في رواية « تحريك القلب »
 ٩٢ توفيق هناء
- * شعر : رسالة الى نيك الجن
 ١٠٦ مهدي فتحي ابو مسلم
- * قصة قصيرة : الوارث ملك ابي
 ١٠٨ عامر سنبل
- * شعر : الاحزان المادية
 ١١١ عبد الرحمن الابنودي
- * حوار مع الشاعر العراقي بلند الحيدري
 ١٢١ اجري الحوان : نيل فرج
- * قصة قصيرة : هنية
 ١٢٥ مبر عبد الحميد
- * دراسات في ادب الاقاليم
 ١٢٦ محمود حنفي كساب
- * قصة قصيرة : الرعشة
 ١٣٩ ابتهاج سالم
- * رسائل العالم :
- رسالة روما : جولة الفن في ايطاليا المعاصرة
 ١٤٠ محمد الأسعد
- رسالة لندن : شروط المحبة او شروط الاوسكار
 ١٤٣ امير العمري
- رسالة موسكو : المسرح السوفيتي (حقائق وارغام)
 ١٤٦ عزيز الحداد
- رسالة مدريد : رمثيل البرتي يفوز بالجائزة الكبرى
 ١٥٢ ابن شهيد
- * الدكتور مغدور .. كما تراء ملك عبد العزيز
 ١٥٦ احمد اسماعيل
- * مسرح الاستفهام .. ومهرجان المونودراما
 ١٥٩ ناصر عبد الحميد
- * مهرجان الامة الشعرى ببغداد
 ١٦٢ ملك عبد العزيز
- * في معرض الفنان « عز الدين نجيب » ..
 ١٦٤ احمد اسماعيل
- * ملأ كارينكاير : بهجت عثمان
 ١٦٦

الحلم النبوءة والحلم الكابوس

فريدة المنشاش

« الحداثة » هي آخر صيحة في الموضة الادبية هذه الايام رغم التقدم النسبي للمصطلح في الغرب .. غنحت عنوانها المراءوغ نظمت الدولة نسوة على هامش مهرجان الابداع العربي من القاهرة في شهر مارس شارك فيها عدد كبير من الباحثين والنقاد العرب والاوروبيين والامريكيين والمستشرقين ، وجرى بحث مستفيض عن تعريف لها جالب مانع دون نتيجة ، واخذت جهود التعريف توغل شيئا فشيئا في نيلها من الواقع بصفة عامة وعن واقع الحياة الادبية في مصر بصفة خاصة وتلك الارضية الاجتماعية الاقتصادية التي يتأسس هذا الواقع عليها ..

ومفهوم الحداثة مراءوغ لانه يدمى الوقوف بحكم انتمائه اللغوى في وجه العالم القديم ، بالرغم من انه يفضى في ختام المطاف الى تكريسه كما سيتضح . وغنى عن القول ان الحديث نقبض القديم ، وأن القديم يقف بهذا المعنى خارج دائرة الحداثة ، وهكذا يندرج تراث الادب الواقعى تحت لافتة التقدم دفعة واحدة .

لماذا ما تلبنا في طبيعة ومواصفات الادب الذي حظى بالتصنيف في هذه الخانة وخاصة في النتاج الاوروبى - الأمريكى حيث تأسس كتيار كثر الاحالة اليه في ادبياتنا وتطلع ويتطالع اليه في بلادنا عدد من المبدعين الجادين الذين يسعون لانتزاع اعتراف ما بعدائهم فقد تجرى ترجمة بعض اعمالهم للغات الاوروبية - اذا تلبنا هذا الادب سوف نجد فيه سمة مشتركة حسنة هي حالة الانهيار والخراب الروحى الشلل العميق الذى يقع الانسان في مصيافته فونما ادنى امل في الخروج منها حتى ان بعض كبار الفنانين الاوروبيين والامريكيين

ويعد ان انتهكت قواهم الجسدان السماء المصقاة اخذوا ينهلون من
تراث ما أسسوه بالشرق الفنى بالكوز بحثا عن انسق جسد
مفتوح .

في ادب « الحداثة » انسدت كل الطرق أمام شخصية الانسان
وحلمه وبلغ حد العدم المطلق ، واستصمت الحرية بعد جرى عزلها تدريجيا
عن التحرر الشامل للمجتمع وباتت لها ذاتيا محضا وصنوا للموت ، وتسريلا
اليأس والاحباط والتشاؤم بجمال وهمى حزين يفتقد لدى احتكاكه بواقع
حياة الناس أى قدرة على الإلهام ، وراج هذا النوع من الادب رواجا تجاريا
مرييا فأخذ الفنانون الموهوبون والحساسون يعزلون ويفتخرون
ويهاجرون بعد ان كشفت محنتهم وانجرف البعض منهم ليمسوا
مططنهم المقلجة في اتنون الازمة الروحية الشاملة للراسمالية
وأخذوا يحترقون في نارها ويستعذبون الرماح حيث تغلق نزوع
بترزايد لتعذيب الذات وسلخ الجسد ، ولم تتقدم عملية خلق مثل
أملى جمالى جديد يتطابق مع ابتكارية التحول الكائنة في الواقع
الاجتماعى خطوة واحدة الى الامام ، ولم يلبس القبح المروع دورا
حافزا لومى جديد وتضامن جديد بين البشر المسحوقين رغم اتنا
نعيش في عصر تنحصر فيه الشعوب وتقطع البشرية الطريق الوعر
الى الاشتراكية ظامرة في كل حين بموقع جديد .

وبالرغم من اللهجة النقدية المسيرة التى يلطم بها ادب الحداثة
وجه المجتمع الراسمالي فان عجزه عن رؤية مخرج ما يحمل في
داخله رؤية لهذا المجتمع باعتباره نهلية السكون وخاتمة الطاف ،
ومن هذا الإطار يمكننا ان نفهم على نحو جلى كل اشكال الادب والن
التي تمتح على العلم ونتائجها وتبشر بعودة محبوبة الى الطبيعة
والماضى الجليل ، وتستغرق في النزوع الصوفى والمثلث المجرد وهو يطلق
مراثيه الملتبحة للانسانية جمعاء مطنسا عن نهايتها منبثا
بالكارثة المصقاة مسواه في شكل حرب ذرية محسومة او في
شكل كارثة طبيعية غير مفهومة وذلك كله مرة أخرى بالرغم
من الكساح السلبى المتعدد الاشكال ضد الجرب من جهة وبالرغم
من التقدم العلمى الهائل الذى يسيطر شيئا فشيئا على الطبيعة
ويكشف قوانينها كل يوم .. وهى جميعا أعمال من صنع البشر
في قلب المجتمع الراسمالي نفسه لا يتطرق اليها ادب الحداثة
ولا يعدها مادة جديرة بحالسه .

أفلا ينطوى هذا الادب اذن على سعى ما لاتنفاذ روح الانسان
الحاصرة من كل صوب ، نسم نية محاولة الانتفاذ من صور الهولسة
والشذوذ والانتحار ، انتفاذ مستقل عن العلاقة الاجتماعية للشخصية

وللإنسان المتزوع دوماً من عالمه الاجتماعى .. هنا يطابق الانقسام
وبيا للأسف مع أجل موت ممكن وأكل شكل للانحصار الروحي ،
فالإنسان قد بدأوا ذوات مغلقة مفرودة متصارعة عاجزة أبداً
عن التواصل فيما بينها ، حيث مصلحة الفرد في المجتمع الرأسمالى
هى على التوحيد الآخر وفى مواجهته فمن شهر مسخسه قبل الآخر
يكسب الجولة .. والكسب هو من جديد وحدة مطلقة استحواذ
كل على النفس والثروة ونفى لكل الآخرين وقد ولى هذا الزمن الجيل
الذى كان فيه هذا البطل نفسه مارسا مغاورا فيعمل بسيفه دون
رحمة في أوصل العالم الاجتماعى الذى ينهلوى تحت ضرباته الميتة
وكان وجود هذا الصالح القديم يحتجز طريق سيل التقدم الإنسانى ..
والآن لا يتنح هذا البطل نفسه بآلة مرومية لأنه هو الحاجز الجديد أمام
الصليبة التاريخية التى تأخذ مجراها وتنتج أبطالها الجدد المناهضين .

ان أى تحليل أمين لاستخلاص المكونات الواقعية للعجز عن التواصل
بين البشر في المجتمع الرأسمالى سوف يهيئنا على التوالى قانون السوق
وسادته ... الذين يعوقون الانسجام المنشود أبداً والمستحيل التحقق
في نظر « الحداثة » أبداً ... وهى هنا نصير دائم للعالم القديم .

في نظر « الحداثة » تتعدد وتتفرع مستويات وأشكال هذه الاستحالة
التي تنسحب لا على حاضر الإنسان فقط وإنما على كل تاريخ حيث كان
الإنسان دائماً وسيبقى الى الأبد وحيداً عاجزاً محكوماً بهذا العجز
الذى يثبس في الجحيم الأبدى ، بدءاً من عقم الفعل الإنسانى وعدم
جدواه وانتهار بدورة الحب التى ترتد الى الذات جهلة اليها الوحدة
المترحكة من جديد . حيث تأخذ الذات في التآكل داخل جدرانها المصقفة
الصماء دون أن تلوح لنا أبجاء تلك الخليفة الاجتماعية بضايرها
المتشبكة كإرضية مكعبة لفهم هذا الحب .. غلاظية الاجتماعية في نظر
دعاة الحداثة وأسلافها أرض جرى حرثها من قبل وهى تنتهى الى الواقع
البالى وهى تخص علماء الاجتماع ولا تخص الفن الذى يفقد كسل وظيفية
اجتماعية وإذا ما غامر بتقل هذه الوظيفة فانه لا يصبح فناً .

تصبح الحداثة بهذا المعنى تعقياً شاملاً للواقعية الجديدة ، ويتجلىها
على هذا النحو تعبيراً عن رؤية سلطنة وجسدة للصالح البورجوازي
باعتباره « كل العالم » ، وهى رؤية تجد رواجا هائلا لدى أجهزة
الأمم والدعاية الجبرلة التى يدرك أصحابها كيف ان هذا النوع من الأدب
والفن يقدم خدمتاً جليلة للعالم القائم حتى وهو ينقده لأنه
غير مسؤول . وبهذا يكون هذا الصالح القائم قد غرض شروطه

ضمينا على الفنان واستومبه حين يحيطه بشباك حريسية غير مرئية وهو قادر أبدا على أسكاته بالأرهاب القلبي أو الضمني إذا ما خرج على الموصفات أو رفض الشروط وهنا يمكن أن نفهم كيف يجد الأدب العدوي البائس رواجاً وتشجيعاً لا مثيل لهما فهو يؤدي لسبغ هذا المجتمع وجماه انفسابه الطبقي وظليفة الزار أو كرمى الطبيب النفسى والصوب المهدئة ولذا يقومون بتصديره بصور شتى الى البلدان الأخرى بينما يجرى بهارة حجب وتقليص حجم ونفوذ الأدب والفن الآخر السذى يطرد خارج التجارة ولنا في هذا الصد أن نأمل ظاهرة « مسرح خارج .. خارج بروداى والسينما التى تنفصا بعيدا عن الاحتكارات ، وان نجتهد للإجابة على هذا السؤال لماذا لم تقدم لنا السينما الأمريكية حتى الآن فيلما عن الاضراب الشامل لمراقى الطيران الذى حدث منذ بضع سنوات وهز المجتمع الأمريكى ؟ ولماذا لا نصلنا أبدا الصحف والمطبوعات والفنون النضالية التى تنتج بالمشترات ... باختصار لانها جميعا تقع خارج موصفات « الحداثة » و « الموضة » .

دفاعا عن الواقعية :

من قلب الواقع بنزاعاته وتواء الجديدة والقديمة وحيث يتخلق الطابع المزاجى للفنان ويكتسب حساسيته وتنضج موهبته علينا ان نهبط الأرض لأدب واقعى عفى جديد يمكن له ان يولد نصب عندها يتوحد الطبوح الذاتى المحرق لدى الفنان للحرية بطوح القوى الاجتماعية الجديدة المرشحة للإطاحة بالمعالم البائس القديم وهى تتحرر من قيوده ويلاندن وانحطاطه وفى فعل تحررها تجد حلولاً انسانية لمشكلات المدم والموت حيث تتحول الطاقات المبددة الى فعاليات ، وترجم صبواتها وفنوتها وطزاجة رؤيتها للمعالم وحتى يؤسسها وتبعثرها فى ادب ثورى جديد .. ادب الحلم - النبوءة لا الحلم - الكلبوس ، ادب يحول الوقائع الفعلية الصغيرة المبعثرة الى واقع جمالى باعادة تركيبها وترتيبها واعمال الخيال الى ما لا نهائية فى ميورته الجديدة التى تنشأ من هذا الواقع وترتد اليه ، حينئذ سوف يسقط كل وهم كاذب ، ويتعزى كل جمال ميت حيث المخرج الانسانى يمكن بفضل النفس الذى يجعل الحياة أكثر غنى وإمتلاء وينتزع خصوصية كل منير على حدة استنادا الى هذا الغنى فلك لان « الحداثة » لم ترسم سوى مصر واحد هو المدم ... فلتصيا الحياة .. تحيا الحياة .

فريدة النقاش

الخبز الحافي

قراءة لسيرة الذوات المغيبة

بقلم : د. محمد بردة

قد يكون أقرب الى النفس واصدق في ترجمة احساسها بعد قراءة « الخبز الحافي » لمحمد شكري (١) ، أن أقول بأنه نص يحقق متعة تستقر في الحنايا والمخيلة مثل اشراقة شمس دافئة بعد ظهر يوم شتوي ثقله الملالة والكآبة الرمادية .. نقول : نص متع بتلقائية تقابل التلقائية التي كتب بها وكأنه أغنية ينشدتها بحار وطئت قدماء البابنة بعد رحلة وسط العواصف والأتواء ، أشرف خلالها على الهلاك أكثر من مسرة ، وعائين القساوة والجوع والحرمان ، ولكنه ، وهو يلامس الشاطئ ، نسي القتامة والفواجع وغنى الانتصار واستمراره في الحياة .

إلا أن « الخبز الحافي » ، بالرغم من بساطته الظاهرة فإنه ينطوي على عناصر كثيرة تتحول الى أسئلة متناحرة يلتقي فيها النص وكتابته بمصاديق الأحداث ووقائع التاريخ ، وبالتصومص المدرجة في نفس الجنس الأدبي (السيرة الذاتية) ، وما صاحب رحلته المخوفة بالعراقيل قبل أن يعرف طريقه الى القارئ العربي في نسخته الأصلية .

وفي سياق مثل هذا ، حيث المظهر الفضائحي يكاد يطمس القيمة الحقيقية للنص ، وحيث التأثير الخارجي عن طريق الترجمة الى لغات أجنبية يشيع التشويش ويمتص إشعاع الخبز الحافي ، لابد من أن ننسحب الى قراءته قراءة تأخذ بالاعتبار هذا السياق التداولي ، وتحرص على أن تعيد السيرة الذاتية لمحمد شكري الى محيطها وترتبطها بالمحلية ، لتقبس حجتها على ضوء ناعليتها داخل الألب المخرى الحديث .

(١) محمد شكري : الخبز الحافي ، ١٩٨٢ ، طبع بدار البيضاء (المغرب) على حسب المؤلف لأن كثيرا من الناشرين العرب رفضوا نشره بحجة أنه سينع في معظم القراء العربية . وقد ألف شكري هذا الكتاب سنة ١٩٧٢ وظهرت ترجمته الانجليزية سنة ١٩٧٣ ، والفرنسية سنة ١٩٨٠ ..

كيف نقرأ ، إذن ، « الخبز الحافي » ؟

إننا لا نستطيع أن نقرأه وكأنه نص يقتل على نفسه ، يكتسب معناه من داخله ومن تشريحه فقط لعناصره المكونة لنسيجه .. ذلك أننا نجد في الخبز الحافي ما يدعونا إلى انجساز قراءة ااحالية تلخذ بالاعتبار جملة عناصر يرجعنا اليها النص وترجعنا اليها بكذلك العلائق العبر - نصية المختلفة التي تضيء الدلالات وتمتقها في سياقاتها . ما يزكى هذه القراءة الاحالية هو أن صاحبة النص يصنفه بسيرة ذاتية تتناول الفترة المتراوحة بين سنة ١٩٣٥ - ١٩٥٦ من حياته . وفي مجال آخر يصنف كتابه بأنه « سيرة ذاتية - روائية - شطارية » (٢) . وبهنا نحن من هذا التوصيف ، أن شكرى يحدد بينه وبين القارئ تعاقدا قائما على تصنيف كتابه ضمن جنس السيرة الذاتية ، ومن ثم فإن العلاقة الثلاثية بين السارد والكاتب والشخصية ، التي تكتسب الالتباس في النصوص التخيلية ، تتخذ هنا طابعا واضحا من خلال تطابقها ، ومن خلال افتراض أماننا على واقع خارجي له فضالؤه ، وزمانه ، وتاريخيته الصلبة .

كذلك ، فإن « الخبز الحافي » بصنفه سيرة ذاتية ، يستتبع استحضار نماذج أخرى من السير الذاتية التي أتجزت في الأدب المغربي للوقوف على مظاهر الاختلاف والتبيز ، سواء في الكتابة أو في الدلالة . لذلك فإن قراءة « الخبز الحافي » مفصلة ، مثلا ، عن « الزاوية » (٣) للرحوم التهامي الوزاني ، وعن « في الطفولة » (٤) ، و « الماضي البسيط » (٥) و « الذاكرة الموشومة » (٦) .. ومحاولات أخرى ، ستكون قراءة مختزلة وغير مضبوطة .

اعتبارا لهذه الملاحظات ، فإني أميل في قراعتي للخبز الحافي إلى استحضار ما تحيلنا عليه ، لا بقصد التحقق من صدقه أو كذبه ، ولا بقصد عقد المقارنات ، وإنما بهدف إعادة تكوين سياق النص من حيث إنتاجه واستهلاكه وتداوله ، ومن حيث موقعه في الخارطة الأدبية المغربية ، وما يسمح به من تأويلات . وأنا هريض أيضا في هذه القراءة على عدم

(٢) انظر : الرواية العربية : واقع وآفاق ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٢٢١ وما بعدها .

(٣) الزاوية ، ج أول ، مطبعة الربيع ١٣٦١ هجرية ، ١٩٤٢ ، تطوان ، المغرب .

(٤) للرحوم عبد المجيد بنجلون ، صدر الجزء الأول سنة ١٩٥٤ ، والثاني سنة ١٩٦٨

(٥) ادريس الشرايبي ، كتبه بالفرنسية ونشرته دار دونويل بباريس سنة ١٩٥٤ (غير

مترجم) .

(٦) عبد الكبير الخطيبي ، كتبه بالفرنسية ، صدر عن دار دونويل سنة ١٩٤١ ، عنوانه بالفرنسية : La memoire Tatouee . تستصدر ترجمته قريبا ببيروت ، أنجزها :

بطرس حلاق .

اهمال الجوانب المتصلة بالكثافة ولو ان المؤلف حاول أن ينفى عنها قيمتها الأدبية عندها قال :

« ان ما كتبته في هذه السيرة اعتبره وثيقة اجتماعية وليس أدبا ، عن مرحلة معينة آثارها السيئة مازالت تنجز مجتمعا » (٧) فالخبز الحافي ، بالرغم مما يبدو عليه من عرى في الكتابة ، فإنه يتوفر على نسق يطرح علينا أسئلة ويضعنا أمام انجاز يستحق أن نتوقف عنده .

يمكن ، إذن ، أن الخبز الحافي للخبز الحافي يفتحنا نحو إلى ربط الكتاب بمجموعة من السياقات والأسئلة التي أطرحها على نفسي من خلال قراءتي لبعض نماذج الأدبية . ثم ان السيرة الذاتية ، على حد تعبير « نيليب لوجون » ، هي : « صيغة للقراءة بقدر ما هي نموذج للكتابة . . انها مغول تعاقدي مغير تاريخيا » (٨) .

والعناصر التي سالتولوها هي :

١ - وصف النص .

٢ - الفضاء الأوتوبيوغرافي والاختالة .

٣ - في تاويل الخبز الحافي .

١ - وصف النص :

يشتمل « الخبز الحافي » على ثلاثة عشر فصلا ، ويتتدر أحداثه من الطفولة المبكرة لمحمد شكري ، إلى سن ما بعد المراهقة . . وإذا كنا نحس بأن الفصول تسير متصاعدة بنوع من الترتيب ، فإننا لا نجد تنيدا بحرفية الأحداث أو بتوقيتها الزمني المضبوط ، مما يجعلنا أمام مشاهد من الطفولة والمراهقة ، هي المشاهد التي ارتبطت بأحداث ووقائع أثرت بعمق في حياة شكري ، وارتبطت بذاكرته وفرضت نفسها عليه ، وهو ينتقى ما يقدر على أن يرسم لنا ملامح الطفل والمراهق اللذين كتبهما . وهذا التصرير من سرد التفاصيل وفق زمن تعاقبي دقيق ، هو ما جعل النص يأخذ ، في نفس الآن ، طابع السرد الروائي المعتمد على التخيل واستحضار الأحلام والاستبهايات ، وحذف ما لا يبدو هابا وأساسيا . ومع ذلك فإن للتفاصيل المتبقية نكهة خاصة . ولتخفيف صيغة السرد ، يلجأ الكاتب إلى فعل المضارع وإلى « تشخيص » بعض المشاهد من خلال الحوار . مثلما فعل في الفصل الثامن .

٧: الرواية العربية ، م . م ، ص ٢٢٤

٨: انظر كتاب :

Philippe Lejeune : Le Pacte Autobiographique. Phiage ed. Seuil, 1975 , P. 45

والطفل الذي يحكى لنا من بداية الكتاب الى ان يصبح مرافقا
يتشارك ويخضع السجن ويقرر ان يتعلم القراءة والكتابة ، يبدو ذاتا واحدة
بالرغم من تعدد المواقف والتجارب ، ومصدر الوحدة ، ذلك التحدى الذي
يدفع الذات الى التردد ، والمضايقة والمواجهة . اننا نعرف شكرى
الطفل والمراهق من خلال ردود فعله : دائما يتحدى ، دائما يستجيب
لفضوله ولا يتردد في خوض المضايقة . سواء تعلق الامر بقتل أبيه لأخيه ،
أو بشجاعته للومسات ، أو بمعركته مع « كومبرو » ، أو بعمله في التهريب ،
أو باكتشافه للعبة الجنس والحب مع « سلافة » ، فان ذلك الطفل المراهق
يتحدى كل ما يحول بينه وبين اثبات ذاته ، وتوطيد معرفتها بالحياة . .
ذلك الطفل المراهق الهش ، يتحرك رغم كل شيء ، بهارة فوق الأسلاك
والأشواك المزروعة في الطريق ، وكان قوة خفية تحيله الى ملاقى يهزم
أعداءه ولا يهزم . . .

ان ما عاشه من أحداث ومغامرات يتصل بثلاثة مجالات : الأسرة ،
والجنس ، والعمل . وكل واحد من هذه المجالات يكشفه الطفل
شكرى مشوها ، ويعيش علائقه معه من زاوية مقلوبة : فالأسرة جحيم
في ظل الأب اللفظ ، القلبي ، القاتل لأحد أبنائه ، والجنس يلغسه
جسد متعمر ، أو شذوذ ، أو هوس الخوف من الاغتصاب . والعمل
تهريب أو تعمر أو سخرة مجنفة . . فالطفل لا يعيش طفولته ، لا يستوطن
القيم في حالتها الطبيعية أو على مسافة تسمح بتأمل الفروق والمراحل ،
بل انه ينتقل مباشرة الى عالم الكبار ، الى منطقة المسكوت عنق المجتمع ،
ليعيش معركة الكفاح من أجل البقاء وسط قوانين يحكمها منطق القوة
واللذة ، وبريق المال . . . والكتاب لا يقول لنا ذلك مباشرة أو من خلال
استخدام المقولات ، وانما نحن الذين نستنتجها عبر سرده القصص
المترابطة ، وعبر التفاصيل والتبيلات المدسوسة بين ثنايا السرد
والوصف . ان « الخبز الحاقق » يبدو وكأنه نص عار لا اثر فيه لجهد
الكتابة ولا لصوت الكاتب . ولكن القراءة المتأنية تكشف لنا عكس ذلك :
غوراء الانتصاف الظاهر في لغة النص وفي مكوناته ، ووراء لغة التوصيل
المستندة من لغة الحديث ومن الصياغة الشفوية ، ينفث صوت الكاتب
نافذا وعميقا ليكثر تفصيل السرد وتلاحق الأحداث اما في شكل خاطرة
أو فكرة تأملية ، واما من خلال نقل بعض الأحلام والاستيهابات ، مما
يحدث نوعا من « القطع » ينقلنا من مستوى السرد الى مستوى التأمل
والخبط في نفس الكاتب الذي يظل بدوره على ملابسه ، وكأن « الانا »
شخص آخر على حد تعبير الشاعر رابيو . اسوق كمؤذج لذلك :

« في طريق عودتي الى تطوان فكرت في ايها أفضل : وهران منى
جبل وتطوان سجن جبل . سجن الوطن ولا حرية النفس » ص ٦٦

« أنفلسها ودفؤها جملاني انتصب . فكرت : لقد دخلنا في لعبة
تعشق . التلق بنساعد في نفسي .. هل صرت عشيقا ؟ الجؤس والحب
ليس « هذا رأعا » ص ١٣٤

« قبل المضاجعة وبعدها ، يكاد يغلبني البكاء ، لا أعرف لماذا ؟ » ..

أن ما يعطى الانطباع بأن « الخبز الحاقى » خال من جهد الكتابة ،
هو أننا لا نعر فيه على ما يشعرا بأن الكاتب مهتم بتحديث الموضع الذى
يطلق منه للتاريخ لحياته ، ولا على ما يفهمنا أنه مهتم برسم صورة
شخصية لذاته من خلال التألف ومحاولة الإجابة على أسئلة ذات طبع
أومطولوجى ، مثلما نجد عند كتاب آخرين للسيرة الذاتية (٩) . فى هذا النص ،
يطلق مع شكرى مباشرة الى عالم الطفولة والراحة ويفوص فى السرد
وكفه بجرى وراء ذات أخرى يحاول أن يمسك بها من خلال الأحداث ،
لتنطق بنفسها دون تدخل منه . والذاكرة تعلن عن حضورها عبر الحوارات
المصاغة بلغة محاذية للغة الكلام ، ولتعدد صيغها ولهجاتها . الا ان ذلك
لا يعنى اختفاء الكتابة وإنما هو اتباع منهج لكتابة مقتصدة ، متخفية ،
شحيحة ، لها علاقة معينة باللغة وتراكيبها . انها علاقة توصيل
ما اختزنه الذاكرة والبصر بحرص على اختيار المفردة وسلامتها اللغوية
المعيارية .. ولا يقع الانتهاك الا عندما تلتصق اللحظة بلغة المحي
المتربسب فى الجلد والأشياء سواء فى بعض الجمل التى يوردها باللهجته
الريفية او بالأسبانية او بالخرية الدارجة . من ثم التفرع داخل وحدة
البناء والكتابة ... والخبز الحاقى ، فى نهاية المطاف ، توحى لنا بأن
ليست هناك أشياء عجز الكاتب عن أن ينقلها أو عن أن يمسك بها ..
انه يكتب ولا يحس بوطأة الأرقام الكائنة فى اللاوعى والمعلقة أحيانا
لتدفق الكتابة وجعلها تبرز كموضوع منافس للموضوعات التى نكتب عنها .
هل مرد ذلك الى أن محمد شكرى كان يفترق من معين زاهر يحاصره فيبرره
عبر لفته البسيطة ، وعبر وعى الطفل — المراهق الذى كانه ؟ أم ان النص
صادر عن مفهوم عام لعلاقة الكاتب باللغة وبالعالم الخارجى مما جعله يصر
صوته الخاص فى شريط تحيف يهمس الإنسايميا يستشعره تجاه حياته
الأولى فى شكل تلملات واستعدادات واعية لبعض اللحظات التى عاشها
بالجسد واعتمادا على حيويته الفيزيائية ؟

(٩) اشر مثلا ، الى « الذاكرة الموشومة » للخطيب ، و « المجرى الثالث » (بالفرنسية)
للكاتب الغربى اموند الميخ ، حيث الكتابة غير أسلي ، وكذلك التساؤل عن الماضى ،
وعن علاقة الذات بالتاريخ والوجود . وهذا النموذج من السيرة له أهميته لأنه يعطى
للتوصوص أبعادا معينة ويعملها بتضلعا ميتافيزيقية .

ان اوالية الحلم تتيح لشكري ان يمزج الواقع بالمتخيل وبالمقروء والمفكر فيه بعنينا ، اى عند زمن كتابته للنص ، وهذا هو ما يخلف من عرى الوقائع ، ويزرع في النص واحدا للاستغلال والتباعد عن المعيش ، مظهرا نجد في ادراجها لحلم تستبعد ان تكون ذاكرته قد وعقه بعد مرور عشرين سنة على وقوعه :

« سمعت الباب يفتح بالفتح . كنت قد حطيت بصف طويل من الرجال العراة في ساحة كبيرة ، يرون واحدا لواحد ايام ثلاثة او اربعة اشخاص عراة مثلهم واقفين ، وقدامهم طاوله واودات طبية يحزون لهم اعضاءهم التشنجية ويرمونها في برميل . وعلى مدار المساحة المسيجة ببتاريس ، تقف حشود من النساء العاريات يبكين هؤلاء الرجال ... »
ص ١٢٢

فهذا الحلم لا يندرج بالضرورة في زمن تجربة معهد شكري داخل الكوخ مع « سلافة » و « بشرى » ، ولكنه يخدم سياق السرد ويستند من وحي الكاتب زمن الكتابة ، وربما من معلوماته في التحليل النفساني حول عقدة الخصى التي تنشأ عند الطفل من التهديد الابوي المحرم على ابنه ممارسة الجنس ... ومهما يكن ، فاننا نجد في « الخبز الحافي » ما يتيح قراءة نفسانية قد تعمد تشكيل اللاوعي لدى محمد شكري خلال الطفولة والمرحلة وبداية الشباب .

الا اننا في جميع الحالات ، لا نجد في النص ما يوحي بأن شكري كان يتشبه ، عند كتابته لسيرته الذاتية ، بأن يكشف لنفسه ما كان عليه ، وما كانت تبدو به صورته أثناء فترة الكتابة (١٠) .

٢ - الفضاء الأوتوبيوغرافي والاحالة :

ليس أساسيا في قراءة سيرة ذاتية أن نشغل أنفسنا ببدى مطبقتهما للواقع الذي عاشه صاحبها ، ولا أن نهتم بالأجزاء المحفوفة والمضافة ، وانما تكون القراءة اخصب واغنى عندما نهتم بالفضاء (١١) الذي شيدته السيرة الذاتية بقطعة اياه من زمن وفضاء تاريخيين معينين ، وبما تعيلنا عليه من وقائع وشخصوس تكتس ، بالحق ، أبعادا أخرى . صحيح أن كاتب السيرة الذاتية ينثر نفسه لقول الحقيقة عن حياته وتجاريه ،

(١٠) بهذا المعنى فإنه يعتمد عن رسم صورة ذاتية (Autoportrait) ، مظهرا نجد في صفحات بعض السير الذاتية المغربية .
(١١) استعنا في هذه النقلة بما كتبه إيليا لوجسون في كتابه الأفكار المتعددة .

الا انها لا يمكن أن تكون حقيقة مقابلة بحقيقة « عليا » ، وانما بالحقيقة التي تنقلها السيرة الذاتية بغض النظر عن مدى مصداقيتها وتطابقها مع الواقع المعيش .

ان كاتب السيرة الذاتية مقيد بالفضاء الذي عاش فيه ، وبالشخصيات والأحداث التي لم يكن له دخل في اختيارها .. فهو بذلك أقل حرية من الروائي أو القصاص الذي يركب التخيل ليعدد المحاور ، ويدس الالتباس فيها يبدو واضحا ، فيقترب أكثر من الوجه المعقد لكل حقيقة .. لكن السيرة الذاتية ، مع ذلك ، تفرينا بكونها تدقق في حقيقة شخص واحد ، وفي ما عاشه وعاته . انها الحقيقة المحدودة التي تترك الأبواب مشرعة أمام القارئ ليستكمل معالم الحقيقة العامة .

وفي « الخبز الحافي » ، نجد أن محمد شكري نقل الينا فضائه متميزا لا نشر عليه . في كتب التاريخ أو في الدراسات السوسولوجية . ربما نلمح صورته الخارجية في أحد الأعلام الأجنبية التي صورت مناظرها الخارجية بعينة طنجة الدولية آنذاك ، ولكننا لا نجد هذه الاستعادة الجوانبية التي تلتقط نقا من الأحاديث واللغات والعائق من منظور طفل حكم عليه المبتح بأن يظل صامتا أو متحدثا فقط في نطاق المهشين الذي عاش فيه ... لكن الطفل (شكري) يرفض حكم المجتمع ويقرر أن يكتب وسيلة تتيح له اسماع صوته والجهر بما اعتاد المجتمع أن يخفيه بين جدران النسيان والإهمال .. من هنا خصوصية « الخبز الحافي » : ان هذه السيرة تنقل الينا صوت شخص كان في مداد المدونين ثم بعثه فجأة ، حاملا شهادته عن أناس وهيات ، وحقة كانت هي الأخرى ، بالنسبة لنا ، مدفونة تحت ركام الخطابات التاريخية التعميمية ، وفي ثايبا الذكريات الفردية لبعض من عاشوا تلك الفترة من موقع مشايير لموقع محمد شكري .

هكذا فان الفضاء الأوتوبوغرافي ، في الخبز الحافي ، بالرغم من واقعيته ومجتمعيته Socialite ، فانه يبدو لي فضاء متخيلا لأنه منزع عن منطقة الجسم والإعدام .. فهو فضاء حكم عليه بالتضييق والتهيش ونجاة ، وبحكم الصدفة ، عاد الى الوجود واحل مكانته الى جانب الفضاءات الأخرى المجالفة التي تعودنا عليها في النصوص العربية والمغربية .. ومن ثم النكهة الوثقة المفتحة لخيالنا وذوقنا المسايير للمواضعت « المتقنة » . ان فضاء « الخبز الحافي » يظل دائما عندي ، فضاء غريبا ، مفاجئا ، منتدبا الى التخيل لأنه لا يصطنع الحدود ، ولا يبالى بالمواضعت . وكل من لم يعيش مثل شكري سيجده فضاء غير ملوف .. سيجده فضاء محررا من رتابة التصورات الاجتماعية المراثية ، ومن ثنائية القيم والسلوك .

لذلك لا يكون مفيدا أن نقول أن قضاء « الخبز الحاقى » يحلنا على مدينة تطوان في بداية الحرب العالمية الثانية ، وعلى بؤس روائه (سكان جبال الريف) المهاجرين الى المدن ، وعلى الشوارع الخلفية لمدينة طنجة في فترة النضال الدولى ، وعلى مظاهرة المواطنين سنة ١٩٥٢ بمناسبة شكري ٣٠ مارس يوم فرض الحماية . . لن يفيدنا هذا التجديد لأن القضاء في « الخبز الحاقى » يتكون من شبكة متصدة الخيوط تنسجها ذات لا تهتم بالتفسير أو فلسفة الأحداث ، بل يهبها نقل الماضى كما كانت تعيشه وبدون تحويل . أن علاقة الكاتب بماضيه خالية من الخجل أو التكرار . فهو يأخذ ماضيه على الحاقى ، يصوره بمحبة وحنان وبدون أن يخفى شيئا . . وهل يستطيع أن يخفى حتى لو أراد ؟ أن اخفاء وقائع حياته معناه اغفاء جسده ووجوده اللذين انتصرا في المصارعة بالذات لاتبها ادركا خطر التمتع المبيت ، وخطر التفانى الاجتماعى . وهذه العلاقة المكشوفة مع الماضى : علاقة المواجهة والتبلى هى التى جعلت من « الخبز الحاقى » رحلة للبحث ، عبر فوضى الأحداث وتساوتها ، عن معنى لحياة تبدو ، الآن ، مستحيلة وخرافية . لكن هذا القضاء بالرغم من مركزية ذات الكاتب فيه يتحول فى النهاية الى قضاء يتمدد بالشخص ، الى قضاء جهاى تمرره وجوه كثيرة بدونها لا تستقيم المشاهد المحكية ، وكأن ما يحكيه محمد شكري عن نفسه إنما هو حياة عامة تشمل أولئك الذين عايشهم أو صادفهم خلال العمل أو التسكع أو أثناء مغامراته . ويبنى « الخبز الحاقى » نصا « مفتوحا » ، بمعنى أن الكاتب لا يحرص على أن يركب مجوع الأحداث والتجارب فى خلاصة أو فلسفة استنتاجها ، وأراد أن يتركها على الآخرين . . فليس فى النص ما يشير الى أن شكري أراد أن يتخذ من حياته مادة لاستنتاج العبر ، أو لاستفراج فلسفة أو رؤية للمسلم .

٣ - فى تأويل الخبز الحاقى :

إذا اعتبرنا « الزاوية » للتبلى الوزانى بمثابة اعترافات القديس أوغسطس الروحية (لأن الوزانى يحكى فيها عن تجربته مع التصوف والزاوية ومجادلة النفس . . .) ، فإن « الخبز الحاقى » هى اعترافات دنشوية تثقل البنا تجربة الانتصار فى الحياة ومواجهة الفقر والجوع وأخطار الموت . . أن الطفولة والمراهقة فى السير الذاتية الأخرى تظلل فى إطار الأسرة وخمى مستوى بلدى « معقول » . لكننا هنا نجد شكري مواجهها للجميع : للأسرة والمجتمع مرة واحدة ، وفى شروط فقر مدقع ، لقد كان يواجه أباه بدون أن يفلسف موقفه ، لأنه كان فى موقف رد فعل طبيعى ، فيزىقى ، حتى يتمكن من انتقاذ حياته . . والعداوة كان يعيشها

في جلده وكيانه ، وما انتهى اليه من تشبيه بالآله جله نتيجة لقسراخه عن صورة الاب في بعض الاكثار الادبية الغربية ، او من خضلال اكتساب ومي نظري . لذلك يتميز « الخبز الحافي » أساسا بلغة « البوم » هي يقدم لنا التاريخ من خلال الأجساد : جسد شكري وجسد المهشين والمهشات ، فاللهريون ، والمومسات ، والمخرفون ، وجميع « الليلين » انما هم صفحات من التاريخ المخبوء في مجتمعنا . التاريخ الذي يتواطأ الجميع ، عادة ، على اخفائه ونسيته . التاريخ الذي يقص الى لا ومي المجتمع بالرغم من انه منغرس في ثنايا الجسد الاجتماعي قبل الاستعمار ، واثناؤه ، ويعدده . ان شكري ، الطفل والمراهق ، عاش تجارب قاسية تركت ندوبا لا تلتئم ، ومن ثم فهو عندها يحكى تفاصيل ذلك العنف ، يحكى لنا ، في الواقع ، صفحات من التاريخ الذي يتجسد في المؤسسات وفي الأشياء وفي الأجساد والنفوس . لقد كتب سيرته الذاتية وكأنه لم يتعلم الكتابة الا ليفعل ذلك اي ليقول لنا : « ما عشته لا يشبه ما تقرأونه في الكتب » . كتب « الخبز الحافي » ثم فوجيء بان للحصار اشكالا اخرى : فالمجتمع يعرف كيف يحمي نفسه من الذين لا يحترمون المواضعت واصول البلاغة والخطاب . هكذا انظر « الخبز الحافي » عشر سنوات قبل ان يصل الى قرائه الحقيقيين . وقبل ذلك استجبال محمد شكري وكتابه الى « ظاهرة » تقرأ وتؤول من منظورات بعيدة من منطلقة .. ومن ثم فانتسا نجد من بين وجود النمل الشائعة ان الكتاب صنمته الفسحة الفضائية التي سبقته . لكن كيف نعال الاقبال الواسع على الخبز الحافي من جانب قراء مغاربة (١٢) مختلفي المستويات والامار ؟ ان يكون ارجاع الاقبال الى الفضول والاهتمام الفطري بلخبير الجنس واسراره مجرد اهتمام بالتبسيط ؟

ان ما حاولت ابرازه في هذه القراءة ، يجعطني اعتبار « الخبز الحافي » انجازا له اهميته في الحقل الادبي المغربي لانه يوضح بالملموس جملة من القضايا التي تشكل هيوما مشتركة لدى الكتاب والنقاد ، وايضا لانه يساعدنا على طرح تساؤلات جديدة من الكتابة المغربية . وساجمل هذه الملاحظات فيما يلي :

(١) نتيجة لتجربة محمد شكري الخاصة معه لم يكت الى مجال الكتابة مستظلا بطلب ايديولوجي يصنف نفسه ضمنه على غرار ما هو الامر بالنسبة لمعظم الكتاب المغربي .. ليس معنى ذلك ان كتبت شكري

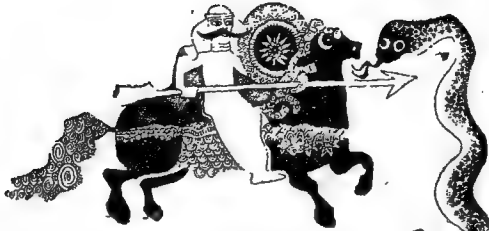
(١٢) صحرى ، لحد الآن ، ثلاث طبعات من الخبز الحافي بسجل ٥٠٠٠ نسخة في كل طبعة .. وكلما بيعت داخل المغرب . وانتشر الى ان كلمة « الحافي » بالدارجة المغربية تمنى الخبز الحافي . اي بدون ادم . انتشر ايضا الى ان الكتاب ترجم الى ٨ لغات .

خالية من تأثير الايديولوجيا ، وانما أقصد ان موقفه البدئي البعيد عن الالتزام بخطاب ايديولوجي معين أتاح له أن يتعامل مع العالم بدون تجزئ أو تصنيف قبلي ، فاستطاع أن يلتقط مظاهر غنية من علائق الحياة وصراعاتها حررت كتابته من نية التفسير أو الانلجة التي نجدها كائنة عند معظم كتابنا . ومن ثم فان شكرى يقدم لنا تجسيدات للايديولوجيا حيث لا نتوقعها ، ويقدم لنا ، أكثر ، متممة النص التي نفتقدها في غالبية النصوص المغربية .

(ب) عرف الادب المغربي الحديث منذ اواخر الستينات بميالة الاهتمام بالكتابة وتطوير علاقة الكاتب بالادب للخروج عن دائرة التبعية للخطابات السياسية والايديولوجية . ومثل هذا التحول ، اذا كان يستجيب لمقتضيات موضوعية فانه أيضا تعرض لتأثيرات غربية ومشرقية طرحت الكتابة مقرونة باكتشافات الطليعة الادبية وامجادها . . لكن هذا الاهتمام عندنا اعطى أعمالا ادبية متفاوتة القيمة ، ووسع المجال امام مفهوم يجعل من الكتابة مجالا للهذيان واستعراض مخزون الذاكرة اللغوية ، والتحليق في جحيم الاستيهابات واحلام اليقظة خارج الابنية الفنية . . والامر لا يتعلق بمفاضلة أو حسم لصالح اتجاه دون آخر ، ولكننا نلاحظ ، من خلال تجربة « الخبز الحافي » ، أن الكتابة يمكن أن تتحقق بدون أن تستغرق على أغلبية القراء . ومع ذلك فان محاولة شكرى تظل ، بالرغم من نجاحها ، هشة ومعرضة لليتم اذا لم تسندها انجازات أخرى خارج « ظلال » السيرة الذاتية .

ان مثل هذه الاسئلة وغيرها ، يمكن أن تطرح كابتدأ لقراءتنا للخبز الحافي ، لان شكرى يخاطبنا بلغة مفيرة ، للغة الاوتوبيا التي تعودناها . انه كتاب يدعونا الى أن نتخطى عن جهلنا أو تجاهلنا لواقع يملؤه الصدا والثور . يدعونا لان نلعب ورقنة الكينونة ضد اخلائية ما يجب أن يكون . فالكينونة برغائبها وعلائقها المادية والنفسية واشتهاءاتها. هي أيضا من العناصر الاساسية التي ستسعدنا على ازالة الغشاوة ومد الجسور لمصالحة الذات والآخرين .





كيف الحال يا بيروت؟!

أحمد فضل شبلول

وماذا بعد يا هبي ؟
أجىء اليك .. ترهبنى
وابعد عنك .. تخفنى
وادنو منك .. تقتلنى
فماذا بعد يا هبي .. ؟
أغنيك ..

فتسقط فوق ألامى ..
فتبذل عشقك الدامى ..
أهادن كل أهلامى ..
فتسقط فوق أوهامى ..
أكاذيب الهوى العائد
أغنيك ..

تجىء جراح أوطائى
وتدخل فى شرايئى

وتزحف تحت أسلاك النداءات المسائية
يهب البحر مذكورا ومرتجفا
ينادى فى أحلامى
وينحسر ...
فماذا بعد يا وطنى ؟

هنا الدنيا تجيء وتشهد الأحوال
فكيف الحال يا بيروت .. كيف الحال ؟
وكيف ديار من قتلوا
وكيف رمال من عبروا
وكيف الخال يا بيروت ..
كيف الخال ؟

أجىء اليك
تفجئنى عيون بنادق الغابة
وأبعد عنك ..
تخطفنى الوكالات الانامية
وأدنو منك ..
تحملنى المحطبات الهوائية
فماذا بعد يا بيروت .. ؟

أغنيك ..
يحاورنى رصاص هواك
أهرب منك
تصفى دموع ثراك
أبعد عنك





مع شعاعات تهاوت
عند شاطئ وادي
مع نسائم قوادي
« ردني الى بلادي
تدنيني جبال الشوف :
ردني الى بلادي
قد ذبلت من بعادي »
اغنيك .. :

أهادن كل أحلامي
وينجوني رصاص هواك
يمطرني

ولكني ..
اغنيك

فكيف الحال يا بيروت ..

كيف الحال ؟



عماد حمدي

فارس الأعلام الملهزم

كمال رمزي

ما الذي رآه « كمال التلمساني » في ذلك الموظف المغمور بأسفوديو مصر ، ودفعه كي يغامر بأن يسند له بطولة « السوق السوداء » عام ١٩٤٤ ؟

كان التلمساني يبحث عن بطل من نوع جديد ، بطل قادم من أحراش الحياة ، وليس « آتيا من السماء » .. بطل واقعي من لحم ودم ، وليس مجرد بطل وهمي من النشوع السائد في سينما الأربعينات ، سواء المصرية أو الهوليوودية . بطل لا يميزه جمال الوجه ونعومة الشعر وسحر التقاطيع ، أو حلالة الصوت ورشاقة الجسم وإناقة الأزياء ، ولكن يتميز بوضوح شخصيته وقوة روحه وتطابق ملامحه مع ملامح ملايين الرجال المعتمدين ، ومشكلة بطل « السوق السوداء » تتجاوز ، من حيث العمق والشمول ، مشكلة العاشق الولهان ، الذي يضفيه حب فتاة تقف العقبات بينها .. فبطل التلمساني ليس صاحب مشكلة يقدر ما هو صاحب قضية عامة .. وتتمثل قضيته في الوقوف بوجه تجار السوق السوداء ، الذين امتصوا دماء الشعب ، بلا رحمة ، خلال الحرب العالمية الثانية .. ويدرك بطل الفيلم ، المشيع بالأمكار التقدمية ، ذات النزعة الاشتراكية ، والمؤمن بدور الجباهير في تغيير واقعها ، وأنه ، مهما كانت قوته ، لن ينتصر على التجار الذين باتت ضمايرهم وحده ، ولكنه سينتصر ، حتيا ، اذا تحرك الناس معه ، اذا واجهوا مستغليهم وقاوموهم ، لذلك فانه يقوم بدور المحرض .. ولطها المزة الأولى التي تطالعنا فيها السينما المصرية برجل بيت الومي في عقول سكان البحارة ، ويدفعهم الى أن يصفوا حسابهم ، بأنفسهم ، مع جلاذيتهم ، ويقنعهم بأن المجاعة ليست قدرا ، ولكنها من صنع اللصوص ، لذلك فان القضاء عليها لن يأتي الا عن طريق المتضررين منها .. وهو يضطر ، في صراعه ، الى أن يخسر حبيبته ، بعد أن يشهر عداوه تجاه والدها الذي تحول من صاحب مخبز طيب ، الى تاجر بالغ القسوة ، كلما زادت ثروته ، كلما ازداد ايفالا في الشراعية والافتراء .. ويحاول التاجر الجرم أن يضم بطلنا الى معسكره ، مرة بالترغيب ، ومرة بالترهيب .. الا أن البطل الجديد ، يمشي فوق قلبه ، ويختار بصم ، ويرادة كاملة ، جانب الجموع ، ويقبل ، بلا تردد ، أن يربط مصيره بمصيرهم .

لا شك أن المخرج المفكر ، كامل التلمساني ، الفنان التشكيلي ، والعضو النشط في « جماعة الخبز والحرية » — التي عبرت عن أفكارها من خلال الأعداد القليلة التي صدرت من مجلة « التطور » عام ١٩٤٠ والتي اهتمت بإبراز الدور الاجتماعي والسياسي للفن ، وهاجمت نظرية الفن للفن — لا شك أن التلمساني الذي كان أحد الأسماء اللامعة في يسار الأربعينات ، وجد في وجه عماد حمدي ما كان يبحث عنه .

اكتشف ، بحسه المرفف ، ما ينطوي عليه وجه ذلك الوافد الجديد من لغة ودفع ووضوح وطيبة .. طيبة لا تأتي نتيجة إحرار ساذج للحياة ، ولكنها تأتي من ينباع داخلية عميقة ونظرا لأن عماد حمدي لم يكن شابا في مقتبل العمر ، عندما وقع نظره المخرج عليه ، ولكنه كان في الخامسة والثلاثين من عمره ، لذلك فإن التجاعيد والخطوط المبكرة ، الخفيفة ، في جبهته وحول شفتيه ، أعطت إحساسا بأن صاحبها يعاني من متاعب لا تشغله عن متاعب الآخرين ، وأنه ليس من سلالة أرستقراطية ، ولكنه قادم من قبل الطبقة المتوسطة ، بكل متاعبها وأشواقها .. وهو يوحى بالقوة والثقة ، وقوته لا تكمن في عضلاته ، ولكنها تكمن في روحه الصلبة التي ترفض التنازلات والمساومات ، وتكمن في وعيه الذي يستطيع أن يفسر به ظواهر الواقع تفسيراً علمياً وهو يتقن بالقدرة على التأثير في الآخرين ، وفي نظريته يترقق حلم ما .. حلم جماعي عذب على الرغم من كدر همومه الخاصة ، ويعكس صوته الواضح ، الناضج ، الممتلئ بالمشاعر ، الصادق ، والذي لا يكاد يعلو أبداً ، شيئاً من الشجن ، ويمت على الاقتناع والارتياح .

نشأ « عماد حمدي » في أسرة ميسورة الحال ، تنف على أرض اقتصادية صلبة ، فوالده الذي نال دبلوم الهندسة من باريس التحق بالعمل في السكة الحديد المصرية بمرتبة كبير ، الأمر الذي جعل الأسرة تعيش في مألوف من تقلبات الأوضاع الاقتصادية .. واتيح لعماد حمدي « منذ البداية » أن يدرس أكثر من لغة أجنبية ، فوالده الفرنسي مله لغة موطنها الأصلي ، بينما أمر والده ، بحكم درايته باللغة الإنجليزية من جهة ، والاحتلال البريطاني من جهة أخرى ، أن يتعلم الإنشاء تلك اللغة التي رأى أن المستقبل لها .. وكانت النتيجة الطيبة لإصرار الوالدين على تعليم الأبناء لغتين مختلفتين هي أن عماد حمدي ، عندما أصبح شاباً ، كان يجيد إلى جانب اللغة العربية — ومن الإلقاء الذي تعلمه على يد الأستاذ الكبير « عبد الوارث عسر » ، عندما كان الأخير مسرحياً لغريق التمثيل بمدرسة التوفيقية الثانوية — اللغة الفرنسية والانجليزية .. وإذا كان عماد حمدي قد تعرف على دقائق اللغة الفرنسية من خلال الحياة اليومية مع والدته ، فإنه تعلم الانجليزية من خلال الأدب والثقافة عندما توفر له ذلك المدرس الخاص ، الفنان ، والشاعر ، والمسرحي .. بديع خيري ..

عاش عماد حمدي طفولته وشبابه في جو من العزلة النسبية ، فهو ، بحكم وضع أسرته الطبقي ، لم يخالط أبناء الأحياء الشعبية في المدن ، ولم يكن لوالده جذور ريفية ، وبالتالي لم يتعرف على القرية وعالم الفلاحين ، وربما هذا ما يفسر ، بشكل ما ، عدم قيام عماد حمدي ، الا فيما ندر ، بالدوار الفلاحين والعمال أو الرجال الشعبيين .. حقا ان والد عماد حمدي لم يكن باشا ، ولم تكن أسرته تملك قصرا ارسقراطيا ، ولم يكن أيضا مجرد افندي مهذب بالمتاعب .. لكنه وصل ، بحكم تعليمه ووظيفته الى رتبة «بك» . وانتقل عماد حماد حمدي ، في طفولته ، من فيلا الى اخرى ، دون أن تتعرض أسرته لأية عواصف ، الا أن عماد حمدي روى ، أكثر من مرة ، وبلهجة تنفيض بالآلم ، من تلك النكبة التي عاشها عندما اختلطنا الموت شقيقته الشابة ، التي كان يكن لها حبا خاصا ، بعد فترة مرض قصيرة بداء السل .

إذا لم يصبح عماد حمدي ممثلاً لكان أحد المشتغلين بالفن أو الثقافة ، وذلك بسبب المناخ الثقافي الذي وجد نفسه فيه .. بل هو قد حاول ، مع أحد أصدقائه ، أن يترجم إحدى مسرحيات الكاتب الانجليزي « جون جالزورتى » الذي يبدو أن كتاباته قد صادفت هوى في وجدانه .. كان الكاتب الانجليزي يتعرض في أعماله الى عالم الطبقة الارستقراطية وهو يتهاوى أمام قوى اجتماعية أخرى صاعدة ، في طريقها لتفتت تركة الاقطاعيين وتوزيعها على أفراد طبقة أخرى ناهضة ، أكثر استقلالا ، ولكنها أكثر تنهما لعصر جديد .. ان ادب جالزورتى الذي لمس أوتار قلب عماد حمدي ، والذي وجدته مرضيا لمزاجه ، يمتلئ بالمرائي وينجح في « اهلاجة العواطف واستثارة لرحمة » على حد تعبير الناقد « بول دوتان » .

بدأت ميول عماد حمدي للتمثيل في المرحلة الثانوية ، وكان من الطبيعي ان يتابع عروض فرق « جورج أبيض » و « رمسيس » و « فاطمة رشدي » .. وربما يكون من اللافت للنظر أن أسلوب عماد حمدي ، في الأداء ، منذ أول أعماله ، مختلف عن الأسلوب التقليدي السائد في تمثيل الثلاثينات والاربعينات ، فهو يبتعد تماما عن الفخامة والحرارة الزائدة والزخرفة وتغليب نبرات الصوت على معاني الكلمات والميل للغنائية في الالتقاء والتي تبلغ أحيانا حد التكلف ، وهذه السمات التي انتشرت ، خلال عقدين من الزمان أو أكثر ، قد ترجع ، في بعد من أبعادها ، الى طبيعة النصوص التي اعتمدت عليها هذه الفرق من جهة ؛ وفوق الجمهور الذي كان يميل الى الاندماج الكامل مع طوفان العواطف والانفعالات المتدفق من فوق خشبة المسرح ؛ كان مزاج الجمهور وأداء الممثلين يتشبان مع طبيعة التراجيديات التي يقتنها جورج أبيض والميلودرامات التي تخصص فيها يوسف وهبي والمآسي التي عشقتها فاطمة رشدي .

جاء أسلوب عماد حمدي مختلفا ، فحينما يبدو أنه قد تفهم من الاستاذ الكبير عبد الوارث عسر ضرورة الا يندفع الممثل مع انفعالاته الى الدرجة التى يطمس فيها عقله ويفقد السيطرة على أعصابه .. ولكن من المؤكد أن الدرس الأساسى والعريق قد تعلمه عماد حمدي على يد كاهل التلمسانى الذى طالما نادى بواقعية الأداء طالما أن العمل الفنى كله يستند الى الواقع .. ان فيلم « السوق السوداء » يدور فى حارة شعبية ، شخصياتها كلها لها أبعادها الاجتماعية والنفسية المحددة والواضحة وهى لا تعيش بمعزل عما يدور فى الحياة ، وفى العالم الخارجى ، فهى تدخل فى سلسلة طويلة من الأعمال وردود الأعمال ، لذلك فأنها تتطور وتتشكل ، على نحو منطقي صحيح ، لذلك فان أداء الممثلين كان لابد وأن يتسم بالواقعية ، ويبتعد عن الفخامة والمبالاة .

بدا عماد حمدي ، فى أول أفلامه ، ممثلا بالغ البساطة ، يعتمد فى أدائه على التفهم والصدق الداخلى ، وبالتالي ينساب أدائه بصدق وبطبيعة كاملة .. وإذا كان عماد حمدي قد نجح بجدارة فى أول أفلامه الا ان هذا النجاح كان يضيع مع السقوط التجارى المروع للسوق السوداء . ففي ليلة العرض الأولى ، فى شتاء ١٩٤٥ ، كان ثمة قطاع من جمهور « ستديو مصر » او « ريتس » من ذات الطبقة المنحلة ، المستفيدة من الحرب ، المسيطرة ، الفاسدة ، التى قام الفيلم الشجاع بهجائها وتجريحها وتعريضها والتهديد بها . وبقدر عنف الفيلم جاء عنف الجمهور الذى يملك ثمن تذاكر الحفلة الأولى ، والذى احتل شارع عماد الدين خلال الحرب .. فما أن ظهرت كلمة النهاية ، بعد معركة ينتصر فيها سكان الحارة على تجار السوق السوداء ، حتى بدأ الجمهور يكسر مقاعد دار العرض ، ثم تلفت حوله باحثا عن المخرج المتهور ، طالبا القصاص الفورى .. واضطر فرسان ذلك الفيلم الشريف ، الذى يعد من أهم الأفلام العربية ، الى التسلل خارج دار العرض ، هربا بجلودهم .

كانت تجربة « السوق السوداء » بالغة المرارة ، لم يكررها كامل التلمسانى ، وكادت تضع ايجابياتها الحقيقية فى ذهن عماد حمدي ، فهو لم يعد يتذكر التفاصيل الداخلية لدوره فى هذا الفيلم البديع ، الا على نحو ضبابى .. وكل ما كان يقوله ، عندما يتكلم عن بطولته الأولى أنه يحب الله ، لأنه لم يسقط مع سقوط الفيلم .

عموما ، ظلت بعض ملامحه الخارجية التى ظهر بها فى السوق السوداء ، ملازمة له ، فى أفلامه التالية ، بعد أن استبعد منها صناعات أفلامه — بحزم — تلك الميزة العظيمة التى ظهر بها فى أول أفلامه ، واقصد بها عنصر الوعى الذى جعله مؤمنا بالناس ، ومحرضا لهم ، على تصفية

حسابهم مع مستغليهم .. ومنذ الآن ، أو بعد « السوق السوداء » ، لن يعود عماد حمدي صاحب قضية ، الا غيما ندر ، ولكنه سيصبح مشكلة ، فهمومه ، منذ فيلمه الثاني « دايا في قلبي » لصلاح أبو سيف « ١٩٦٦ — والمأخوذ عن « جسر وانرلو » الذي قدمته « فيفيان لي » و « روبرت تايلور » من اخراج « ميرفن ليروي » — لا تتجاوز الذات العلية التي تعاني معاناة فردية ، وتكاد تغلق كافة النوافذ التي من الممكن ان تحمل شيئا من نسيم الواقع .. ان بطل « دايا في قلبي » يخفق قلبه بحب فتاة .. وبينما يتعيا الحبيبان للزواج تغرق السفينة التي يقلها بمن فيها ، كما تقول الأخبار ، وتنحرف الفتاة ، ويعود الحبيب الذي انتقذ بأعجوبة ليبحث عنها بحثا جنونيا : فالحب ، منذ الآن ، سيصبح هو محور الهموم والآسى ، والامتران بالحبيبة أو التضحية في سبيلها ، هما الهدفين الأسمى للحياة .

بفيلم « سجي الليل » الذي أخرجه « بركات » ١٩٤٧ تحدثت أبعاد عماد حمدي الذي سيطر العنا بها في العشرات من أفلامه التالية .. انه هنا يعمل طبيا في إحدى المستشفيات — والطب من أكثر المهن انتشارا في السينما المصرية — يحب فتاة رقيقة « ليلى فوزي » تبادل ذات المشاعر .. ويستعد الحبيبان لبناء عش الزوجية .. لكن الطبيب المتفاني في العمل يصاب بداء السل الذي ينتقل له من أحد مرضاه .. ولأن عماد حمدي يشفق على حبيبته من الآلام النفسية التي ستعانيها اذا ما عرفت بمرضه فانه — بدافع الرحمة والتضحية — يوصي لها بأنه يحب فتاة أخرى ، ويدفع صديقه « كمال الشافوي » الى ان يخفف عن حبيبته ، بل الى ان يقرن بها ، فتمتئى أمه ان يرى من خفق لها قلبه سعيدة .. وبالفعل ينفذ الصديق ما طلب منه .. ويوم الزفاف تعرف الحبيبة القصة كاملة ، فتهرع الى المستشفى حيث حبيبها المريض تعاني من كرات الموت .. وسرعان ما يفارق الحياة بين يديها !

والفيلم يفيض بالحزن ، حتى ان العديد من المتفرجات كان يغمى عليهن بانتظام ، في كل حفلة ، وينظفن الى عربة اسعاف تقف عند باب السينما ، من شدة البكاء .. ونظرا لكمية الدموع الضخمة التي سالت من عيون المتفرجين ، كان الفجاح بالتالي كبيرا ، بالنجاح يرتبط طرديا بالدموع ، وهذا المعيار التقليدي نكسرنا بالنجاح المقرون بالدموع المسفوحة من أجل « غادة الكاميليا » ، سواء مثلتها روز اليوسف أو فاطمة رشدي ، ونكسرنا بعدا بالمتفرجين واستمئامهم بالأم سمرافودي ببرجراك وأحجب نوتردام .. لقد خاطب عماد حمدي ، في « سجي الليل » قطاع ضخم من جمهوره تكون ذوقه من خلال كتابات « مصطفى لطفي المنفلوطي » ومسرحيات يوسف وهبي ، ومن الواضح ان صناع أفلامه قد اكتشفوا ان ضمن وسيلة

لاستمرار نجاح بطلهم هي أن يجعلوه يدور ، بلا نهاية ، في دوائر
مغلقة من الحب والتقدير والتضحية والالم .

وفي اعوام قليلة ، وخلال العديد من الأفلام ، أصبح عماد حمدي
فتى الشاشة الأول ، ومعشوق الجمهور الذي وجد فيه انسان يتخطى بصفات
متميزة وساحرة ، ويعبر ، بشكل ما ، عن المثل العليا السائدة خلال
الخمسينات ومنصف الستينات .. انه أبعد ما يكون عن المرح ، يعيش مثل
معظم الرومانسيين معزولا عن الحياة ، صاحب نفس عزيزة ، سريعة
التأثر ، يتسم بسمو الروح وطهارة القلب ، يعتز بكرامته ، ولا يعرف
الكره الى قلبه سبيلا ، هو بالغ النقاء ، بالغ الاخلاص ، وفي شخصيته
يبرز الرومانسية بالملودراما ، فهو في وحنه يأتي الأمل مثلا في علاقة
روحية شفافة مع فتاة تبادلها حبا بحب ، لكن العراقيل تقف في طريقهما ،
فيصبح نبيا للأحزان ، وفي الكثير من الأفلام يتعرض للفخر والخيانة
والمؤامرات ، واذا كانت السينما المصرية تنهى أفلامها عادة بنهاية
سعيدة ، فان أنجح أفلام عماد حمدي — جماهيريا — هي التي انتهت نهاية
ناجحة !

التضحية بالذات واحدة من أهم القيم التي يمثلها عماد حمدي ، وهي
قيمة ، شأنها شأن بقية القيم ، لا يمكن الحكم عليها بشكل مطلق ، ذلك
أنها من الممكن أن تكون قيمة إيجابية بقدر ما يمكن أن تكون قيمة
سلبية ، فالسؤال الذي يجب طرحه هنا هو : التضحية من أجل ماذا ؟

من قلب عشرات الأفلام التي مثلها عماد حمدي ستأتيك الإجابة ..
من أجل لا شيء ، أو التضحية من أجل التضحية ! .. ولكن قبل أن نتعرض
بالتفصيل لنماذج التضحية نتوقف عند فيلم « **الله معنا** » الذي أخرجه
« **بدرخان** » ١٩٥٢ ، ذلك أنه الفيلم الوحيد ، بعد « السوق السوداء » ،
الذي يبدو فيه عماد حمدي صاحب قضية ، ومدافع من مبادئ تهم الوطن
كله ، وهو على استعداد أن يضحي ، في سبيل هذه المبادئ ، وأن يدفع
من جسمه وروحه .. الثمن كاملا .

في « **الله معنا** » يذهب عماد حمدي الى أرض فلسطين ليشارك في حرب
١٩٤٨ .. وهناك يفقد زراعته ويعود الى الوطن بعد اعلان دولة اسرائيل .
وهو ممثلى بالمرارة من أجل ضياع فلسطين ، وفي أكثر من موقف ، وعلى
نحو بالغ التأثير ، لأنه بالغ الصدق ، يتحدث عماد حمدي ، بالهجة تفيض
بالشجن ، عن ذلك الوطن المقتصب ، الذي ضاعت منه أجزاء ، كما ضاعت
من جسده أجزاء ، ويعبر بوضوح عن حقيقة بالغة الأهمية ، هي أن ما يعذبه
أن التضحية بزراعته ذهبت بلا مقابل ، فالأعداء لم يدفعوا ثمنها ،

ذلك انها كانت نقيجة خيانة ، حدثت اثر انفجار ذخيرة فاسدة ، وبالتالي فانه يقرر أن يصفى حسابيه مع الخونة اولاً ، وهو على استعداد أن يضحي بحياته كلها .. وبكل حماسة .. طالما أن الغد سيصبح بلا خونة .

في افلام عماد حمدي اعلاء مطلق لقيمة التضحية ، وهي تمتزج وتختلط بقيم أخرى ذات طابع محبب ، مثل الوفاء ، والحب الروحي ، وغالباً ما يتم التعبير عن هذه القيم في شكل يجمع بين الرومانسية والميلودراما .

في الفيلم المبكر « وداعاً يا غرامى » الذى أخرجه « عمر جيمى » ١٩٥٠ يلقي عماد حمدي درساً طويلاً مؤداة أنه اذا ما تعرضت الزوجة لفقد زوجها فعليها أن تضحي بكل شيء في سبيل أطفالها ، وأن تبعد تماماً عن ذهنها فكرة الاقتران بآخر ، مهما كان هذا الآخر .

يبدأ الفيلم بعماد حمدي - المحامى الكبير ، في مكتبه الفخم - وهو يحكى لأرملة شابة من عميلاته ، جاءت تسأله عما اذا كان من المناسب أن تتزوج برجل يحترمها ويتمهد بأن يرعى معها أبنائها ؟ . ان عماد حمدي يحكى قصة حياته هو ، يحكى للسيدة عن مأساة ذلك الابن الذى تزوجت والدته برجل آخر بعد وفاة والده .. ويبدأ الرجل في تعنيفها وابتزاز اموالها ، وعندما يهم الابن - الذى لا يزال طالباً بكلية الحقوق - في مقاومة الرجل الشرير « فريد شوقي » ، يندفع الأخير في القاهر ضد الشاب فيبلغ السلطات أنه هارب من التجنيد ، وينتزع الشاب من بيته ومن كليته ومن خطيبته وجارته « فانت حمادة » لينخرط في صفوف الجيش بعد أن يرفض زوج والدته أن يدفع له « البدلية » .. وتنقطع علاقة الشاب بعالمه القديم .. وينقل الى منقباد ليصبح جندي مراسلة للضابط الكبير عباس فارس . وفي فيلا الضابط الكبير ، المملثة بالخدم ، يعيش شقيقه الأصغر « عمر الحريري » ، الشاب العايب ، المقامر ، شبه المنحرف ! .. ويذهب عماد حمدي ، في صباح أحد الأيام ، مع قائده ، لاستقبال زوجته القادمة من القطار . وينفاجاً ، وبنفاجاً معه أن زوجته ليست سوى حبيبته القديمة فانت حمادة . وفي العربة التى يقودها عماد حمدي نشاهده في أحد المواقف القليلة : أنه يستمتع بوجهه فيض باللوعة والالم الى حديث الاثواق الذى يبثه الضابط لزوجته .

من باب الوفاء للقائد يقدم عماد حمدي طلباً يتضمن رغبته في ترك المكان والعودة الى المعسكر ، الا أن الضابط الكبير يرجئ النظر في الموضوع .. ويحاول عماد حمدي المعذب ، أن يتهرب من مقابلة فانت حمادة التى

تريد أن تشرح له ما حدث ، ولكن عبثاً ، فالحبيبة القديمة تصر اصراراً شديداً . وتتسلل المرأة الى حجرة مكتب زوجها لتحدث حبيبها الذى ينتظرها فى ذات الوقت الذى يتسلل فيه الشاب العليل كى يسرق مبلغاً من المال . وسرعان ما يكشف أمر المال المسروق ، وتحوم بعض الشبهات حول عماد حمدي حيث تشهد خادمة بأنها رآته وهو يعود الى حجرته مع الفجر .

من باب التضحية بالذات ، فى سبيل انتقاذ سمعة الحبيبة ، يدعى عماد حمدي أنه هو الذى سرق المال ، لكن فائن حامية تعترف لزوجهما بكل شيء فيمسك بمسدسه لتتطلق رصاصة طائشة تصيبها فى مقتل وتموت بين يدي حبيبها .

يعود الفيلم الى البداية ليواصل الراوى قصته عن ذلك الشاب النحيل ، الطاهر ، المعذب ، الذى أصر أن يستكمل تعليمه بعد انتهاء مدة الخدمة العسكرية ، ويؤكد الدرس الذى تقتنع به الأرملة ، من خلال أمثلة حياته ، وهو ضرورة التضحية ، مهما كانت الظروف ، وضرورة الوفاء ، مهما كان الثمن ، وبينما ينظر الى صورة حبيبته المتوفاة ، والتي سيمش على ذكرها ، الى الأبد ، تنصرف المرأة وقد اتخذت قراراً نهائياً بأن تظل هكذا أرملة .. مدى الحياة .

لكن بعيداً من المغالاة فى التأكيد على قيمتى التضحية والوفاء ، نلمس دعوة أخلاقية ايجابية فى بعض الأفلام ، تحض على نوع عقلانى من التضحية من أجل الأبناء .. فمثلاً فى «**الحرمان**» ١٩٥٣ من إخراج «**عاطف سالم**» تنفصل «**زينات صدقي**» عن زوجها الجاد ، المحترم ، لأنها تريد أن تعمل بالتمثيل ، وترتبك حياة الزوج الحائر مع ابنته الطفلة فيروز التي يصبحها معه الى المصنع الذى يعمل فيه كهنتمس . وتتسبب الطفلة أثناء لعبها فى حادث يصاب فيه والدها فتهرب من المكان .. وتخطو والدها مع والدتها - فى البحث المضنى عن وحيدتهما .. ومن خلال البحث يدركان أن مصرهما مشترك وأن عليهما أن يتفاهما من أجل مستقبلهما المتمثل فى الابنة .

وفى «**الحياة أو موت**» ١٩٥٤ ل**كمال الشيخ** يظهر عماد حمدي كبريى بالقلب ، ترتبط زوجته بوالدتها على نحو يهدد كيان الأسرة .. ويمر الزوج بظروف صعبة عندما يفصل من العمل ليعود الى البيت منكسراً ، ليلة العيد .. وتصر زوجته على الذهاب الى والدتها ، وعنفها يرفض تتركه مع ابنتها وتغادر الشقة . ويصاب الرجل بنوبة قلبية .. وتذهب الطفلة لتحضر له الدواء . ويخطئ الصيدلى فى تركيب الدواء فيضع مادة سامة بدلا من مادة أخرى .. ويتنبه الصيدلى للخطأ فيبلغ الشرطة ، وتتوه الطفلة

في شوارع القاهرة .. وتناشد الاذاعة المواطنين ، المرة تلو المرة ، للمشاركة في البحث عن طفلة تحمل زجاجة بها مادة سامة .. وتستمع الام للنداء ، وتترك الزوجة ، وهى تستمع للنداء ، انها كانت ابعد ما تكون عن الاحساس بالمسئولية ، وانها لم تعرف شيئا عن فضيلة التضحية ، فطالما انها رزقت بطفلة ، فانه يصبح لازما عليها ان تبقى الى جانبها ، والا تحرمها من والدها ، حتى لو كان هذا الوالد يغافى من المرض ، ويعيش في ظروف مالية صعبة .

وفي « شاطئ الذكريات » لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٥ تلمس فكرة بناء وديمة ، تعطى لهذا الفيلم قيمة خاصة ، بل وتجعله من افضل الافلام التى اعطت معنى عميقا لمفهوم التضحية بل ولمفهوم الابناء .. « شكوى سرهان » في هذا الفيلم هو شقيق عماد حمدي ، لكنه على النقيض منه ، فهو مستهتر لا خلاق له ، اقرب الى الاجرام ، وهو يقتصب « شادية » التى تصبح حاملا منه .. ويتقدم عماد حمدي ، الفارس النبيل لينقذ سمعتها ويتزوج منها ويعطى اسمه لوليدها .. ويدخل الاخ الفاسد السجن عقابا على جرائم متعددة .. وطوال الفيلم يزداد تعلق عماد حمدي بالطفل الذى ينمو بين يديه ، ويصبح شفوقا به ، بل قطعة من نفسه . وبعد سنوات يخرج الشقيق من السجن وينطلق كالعاصفة مهددا عالم حماد حمدي الامن ، مطالبا بابنه .. الا ان عماد حمدي الذى يعتبر نفسه الوالد الحقيقى للطفل يصارع ، من اجله ، بكل ما اوتى من قوة ، وهو ، على استعداد للتضحية من اجله ، الى آخر مدى .. فهنا ، في شاطئ الذكريات ، الطفل لن يربيه ، ولن يرعاه ويشقى من اجله ، لا لن ينجبه .

ينتهى فيلم « وداعا يا فرامى » بعماد حمدي وهو على مشارف الكهولة ، فالشعر الأبيض يغطى جوانب راسه ، وهو ، كما سبق الإشارة ، يضع صورة حبيبته التى فارقت الحياة الى جانب سريره حتى تكون اول ما يراه عندما يستيقظ . وآخر ما يراه عندما ينام .. والفيلم يوحى ، بل يؤكد بان العاشق الوحيد ، الناجح عمليا ، الحزين ، سيعيش حياته الخاصة ، الى الابد ، على هذا المنوال من الوفاء .

واذا كانت التضحية من اجل الابناء ، في الافلام السابقة ، تتضمن معان ايجابية ، بدرجات متفاوتة ، فان الوفاء هنا يصبح قيمة سلبية ، سترداد سلبية في افلام تالية ، فبالماضى يصبح اقوى من الحاضر ، بل هو يصادر المستقبل ايضا ... ان الموتى ، في العديد من افلام عماد حمدي ، يسيطرون على الاحياء .. وتتجه الارادة الانسانية ، بكاملها ، لا الى تشكيل الحياة القادمة ، ولكن الى اجترار ذكريات الايام الخوالى .. ان الوفاء كما يمثله عماد حمدي ، في بعد من ابعاده ، ليس سوى هزيمة

كاملة في مواجهة الواقع وتجاوز الماضي وصنع المستقبل .. ان الوفاء
 هي الستارة الجيلة التي تخفي وراءها عجزاً مروعا واستسلاماً مهيناً لتحديات
 الحياة .. وربما سيثير دهشتنا ، الآن ، ونحن نراجع ، أكثر أنسلا م
 عماد حمدي نجاحا ، من الناحية الجماهيرية ، أن نتبين فيها ما تتضمنه
 من ضعف وتهالك الإرادة ، الى درجة تقترب من الانتحار .. فلننظر الى
 « انى راحلة » ١٩٥٥ و « بين الأطلس » ١٩٥٩ ، والفيلمان عن روايتين
 ليوسف السباعي ومن أخرج « عز الدين ذو الفقار » .

تقول « مديحة يسرى » ، بطله ومنتجة « انى راحلة » ، في الكتاب
 الذى وزع مع عرض الفيلم « لم أشأ التدخل في اختيار النجم الذى يصلح
 للقيام بدور البطولة في هذه القصة . بل تركت هذه المهمة للجهور
 نفسه اذ عقدت مسابقة لاختيار هذا البطل ، فلما أجمعت أغلب الآراء على
 عماد حمدي سارعت فاتفقت معه على دور البطولة » ... وسواء كانت
 مشاركة الجهور في اختيار البطل حقيقية أم لا ، فان عماد حمدي ، متى
 الشاشة الأولى ، بحزنه ، ووفائه ، وقدرته على الحب ، واستعداده
 للضحية ، كان أنسب الوجوه للقيام بدور العاشق المهزوم .

يبدأ « انى راحلة » في مكان بمنزل تاما .. العاشق الذى فارق الحياة
 ممددا على الفراش بينما تكتب البطلة رسالة طويلة تحكى فيها القصة كاملة :
 عابدة أو مديحة يسرى تحب الضابط أحمد أو عماد حمدي ، والدها واحد
 من الأثرياء الكبار ، يرشح لها الشاب الخليع توتوبك أو « رشدي أباطة » ،
 سليل الباشوات ، والجميع اقرباء تتفاوت درجة قراباتهم .. وبعد تزمز
 هزيل ، ترسخ الفتاة لطلب والدها ، ويتزوج عماد حمدي بفتاة لا يحبها ..
 وتتوالى الأحداث القليلة ، ذات الطابع الفجائي ، فتبوت زوجة عماد
 حمدي ، وترفض مديحة يسرى الحياة مع رجل يخونها بانتظام .. ويلتقى
 الحبيبان مرة أخرى ، بعد أن تحررا من روابطهما .. وهما يخطيان في مكان
 بعيد عن العيون والضغوط ، فماذا بعد ؟

ان المصير التعس ، لسبب ما ، ينتظرهما ، فالحبيب يصاب بانفجار
 في أمعائه ويفارق الحياة بين ذراعيها قبل أن تتمكن من اسمافه .. وسرعان
 ما تقتنع بأن الوفاء يحتم عليها أن ترحل الى الحبيب في عالم الأموات !
 هكذا .. بلا تردد أو اعمال تفكير . وتكتب رسالتها الطويلة ألملة ، ذات
 الطابع السقيم ، والمملئة بتساؤلات متكلفة من نوع تلك التساؤلات التى
 طبعت في الاعلانات والى تقول « الا يحتمل أن تعود اليه الحياة ؟ اليس
 الله بقادر على كل شيء ؟ قادر على أن يجيى العظام وهى رميم ؟ هذه
 ليست عظامها وإلا ربما بل لم تصبح بعد كذلك .. فهى بازالت أحمد
 كما هو .. وكما كان دائما ! » .. وبعد أن تنتهى من رسالتها تشعل النار
 في المكان لتحرق مع حبيبها الميت .

ولا يمكن أن نرجع صورة عماد حمدي كبطل فردى معذب ، مهزوم ، يرضيه الحب ، الى رغبته الخاصة ، أو حتى الى رغبة صناع أفلامه ، ولكنها ترجع الى المناخ الفكرى والنفس السائد ، والسذى ينتقى الى نوع من الرومانسية السلبية ، المتزجة بالميلودراما .. فالتيار السائد ، فى الرومانسية المصرية ، كما يمثلها مصطفى لطفى المنفلوطى ومحمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعى ، تقدم شخصيات هشة ، هزيلة نفسيا ، محدودة الآفاق ، خائرة الإرادة ، متورمة عاطفيا ، تحتج احتجاجا مترددا وضعيفا ضد قيم مجتمعها ، ولكنها فى النهاية ، إما أن تخضع له ، أو تكتفى بالانتحار .. وتأتى الميلودراما هنا ، بما تحمله من صدمة ومفاجآت ويد طولى للقدر لتعوض شيئا من ضعف التحليل الاجتماعى وضالة الوعى بتناقضات الواقع ، وعدم اتخاذ مواقف واضحة من الصراعات المعقدة فى قلب المجتمع .. ان عماد حمدي ، فارس الأحزان المهزوم ، يينو ، كما لو كان ، فى بعد من أبعاده ، نتاج ذلك المزيج من الرومانسية السلبية والميلودراما المؤمنة بالصدفة والقدر .

عملت الصحافة على الربط بين صورة الفتى الاول على الشاشة وبين صورته فى الواقع ، فعندما انفصل عماد حمدي عن زوجته شادية عام ١٩٥٦ تابعت الصحافة الفنية هذا الموضوع كما لو كان أحد الأنلام السينمائية ، فمثلا ، قامت مجلة الكواكب فى ٢٩ مايو ١٩٥٦ بنشر موضوع طويل تحت عنوان « قصة الطلاق الذى تلخر علما كاملا » .. جاء فيه « لقد كان كاتب قصته الأخيرة من غير البشر ، كان القدر ! وهو اليوم يبكى . ترى هل تشفع له دموعه عند القدر ، فيخفف من قسوة الخاتمة » .

ونشرت المجلة صور « حورية محمد » ثم « فتحية شريف » ثم « الشادية » . وتحت الصورة الأولى كتب تعليق يقول « حبه الأول » ثم « حبه الثانى » وكتب تحت صورة شادية « حبه الثالث الذى انتهى ببلىة » أما صورة عماد حمدي وهو فى حالة شجن فمكتوب تحتها « دموعى لهما وأحزاني » .

وفى الوقت الذى دأبت فيه مجلة روز اليوسف على رسم عماد حمدي فى شكل طائر البشاروش الحزين ، أخذ عماد حمدي يتكلم ، بذات الطريقة التى يتحدث بها فى أفلامه ، فهو يقول للصحفى « محمد السيد شوشة » الذى أصدر عنه كتابا صغيرا باسم « آلدون جوان الحزين » ، بعد الانفصال بانسابيع قليلة - يقول بلهجة مبلة بالدموع « كانت شادية تحمل اسمى .. ان شعورا عميقا بما أصابنى من ظلم وغبن يسيطر على أعصابى ، ولكن الايمان يملأ قلبى ، لانى اتق فى الممدالة الالهية ثقة عمياء ، ولهذا احب ان اكون ضحية الى النهاية لتقول الممدالة الالهية كلمتها الحاسمة » .

هكذا ساهمت العديد من العناصر في رسم أبعاد عماد حمدي :
الذوق المصام للجمهور ، طبيعة الرومانسية في الأدب والفن المصري ،
بما يشوبها من سلبية وضعف ، والميل لمعالجة الأمور ، في قصص الأفلام ،
معالجة ميلودرامية ، تقوّم فيها الصدفة والقدر بدور البطولة
غير المنظورة ، ثم تكوين عماد حمدي الشخصي ، فضلا عن الصحافة
الفنية التي أكدت أنه في الحياة ، شأنه شأن الفن ، يعيش معذبا ، وحيدا ،
فريسة للظلم ، نبيل ، مؤمنا بالمعادلة الشعرية ، ضحية ، يستعذب الألم
ويقبله برحابة صدر .

في « بين الأطلال » ، أكثر أفلام عماد حمدي نجاحا ، يظهر ككاتب
للروايات ، ولا نكاد نعرف شيئا عن نوع رواياته ، أو حتى ميوله الفكرية .
كل ما نعرفه أنه يسكن قسرا جميلا ، متزوج من ابنة عمه المريضة ، طريخة
الفراش ... وهو يقع في الحب — من أول نظرة — عندما يرى الفتاة
الرقيقة منى أو فاتن حمامة ، جالسة كالملاك الطاهر في حديقة أحد
الأندية ، تقرأ برضاء واحدة من رواياته ، وهي ، على عكس بقية الشباب ،
لا تبيل إلى الانطلاق ولا تنفّس في الرقص ، وسرعان ما تبادلها حبا
بحب .. ولكنه من باب الوفاء لزوجته — والتي لا يحبها — يرفض فكرة
الزواج من منى ، وتتزوج هي من رجل لا تحبه ، وتسافر معه إلى بلاد
بعيدة . لكنهما يتناجبان عن بعد .. وكعادة العشاق المنهارين يغرق
أحمد في الخمر ، وتشعر زوجته العلية بما يعانيه زوجها من وحدة
وشقاء ، فتقدم على التضحية بنفسها عندما تقبل أن تحمل جنينا تعرف
أنه سيكون سببا في وفاتها ... ومع الأيام يزداد الروائي انهيارا .. وينتقل
إلى المستشفى في حالة خطرة إثر حادث اليم وقع لسيارته وهو يقودها
بجنون بعد أن تجرع مئكرا كثيرا . وعندما تعود منى — التي أصبحت أما —
وتعلم بالحادث تهرول إلى المستشفى لتعيش في خيمته خلال أيامه الأخيرة .
ويضطر زوجها إلى طلاقها فتنقل إلى مسكن أحمد لرعاية زوجته
المريضة التي على وشك الوضع . وتموت زوجة الروائي وهي تضع
وليدة تتولى منى تربيته في ذلك القصر الذي أصبح مثل الأطلال ، ولكن
أطلال مبد لا تزال البطلة مؤمنة بعقيدته وطقوسه ، وبالتالي فهي تنسحب
من الحياة كلها لتعيش راهبة ، متعبدة ، بين الأطلال .

وتدور أحداث الفيلم ومشاهده إما داخل الأماكن المغلقة أو حدائق
الأندية ، أو أمام المناظر الطبيعية ، ففي مثل هذا النوع من الأفلام لن
تجد أثرا من دفء الحياة في شوارع الواقع .. وعلى طريقة انى راحلة
تتردد عبارات انشائية لها قرع الطبول مثل « أيتها الشمس لا ترحلى
حتى تشهدي على أن حبي لها خالد مثلك » أو « وأنت .. أنت يا توأم
الروح .. يا منية النفس الدائمة الخالدة . يا أنشودة القلب في كل زمان

ويمكان . مهما نأيت .. ومهما هجرت ، عندما تشاهددين القرص الأخضر الدامى على وشك الغروب .. أرقبيه جيدا . فإذا ما رأيت مغيبه .. فأذكرنى » .

وبالطبع كانت هذه الكلمات التى طبعت فى الإعلانات من أشهر الجمل الماثورة فى فترة عرض الفيلم .. ان رواية « بين الأطلال » ، مثلها كمثل « انى راحلة » - تكاد تقل فيها الحركة المسادية ، فهى لا تهتم بالأحداث بقدر اهتمامها المفرط بوصف طوفان الشاعر الذى يتدفق عبر مئات الصفحات .. وجاء الفيلم ترجمة لهذه الحقيقة ، فعماد حمدي يقف عند النافذة مرددا كلمة « منى » مرات متعددة ، او يتجسس نحو الشجرة الجرداء التى كان يجلس تحتها مع حبيبته ، ليركع على ركبتيه صوب الشمس الغاربة ، مرددا فقرات عاطفية كالمسألة الذكر .

وربما تلمس فى « بين الأطلال » حرفة متقدمة من جانب المخرج الفنان عز الدين ذو الفقار ، وسيلفت نظرنا عماد حمدي ، فى العديد من المواقف ، بقوة أدائه وصدقه ، فضلا عن تفهمه الداخلى الكامل لتطور انفعالاته .. فهلا ، عندما تدخل زوجته المريضة الى حجرته لتقدم له فنجانا من القهوة ، تهتز يدها الضعيفة بالقرب من مكتبه فتسكب القهوة على الأوراق التى انتهت من كتابتها ، فينتفض واقفا لطمع عينيه بالفضب ، للحظة واحدة فقط ، فعندما يرى وجهها المغمم بالألم والشعور بالذنب والهوان ، تحل الرحمة سريعا مكان الفضب ، فيبدو مشفقا عليها تهما .

سنجد فى « بين الأطلال » تصوير جيد ، وايقاع متدفق ، والعديد من المزايا الأخرى .. لكن الفيلم ، فى مجمله ، يبدو لنا الآن كما لو كان عملا موعلا فى القدم ! ربما بسبب رؤيته الرومانسية ذات الطابع السلبي ، والتى يشوبها بعض الميلودراما ، والتى تكاد لا ترى شيئا من فرط العواطف الذاتية المتورمة ، وهنا ، ليس فى العالم سوى رجل يحب امرأة .. بلا أمل .. ولأن الرجل يريد أن يكون وفيها ، فانه يظل مبقيا على زواجه من ابنة عمه العليلة والتى لم يحبها يوما ، وهو ، على الرغم من وفائه لها ، إلا أنه ، ببساطة ، يعيش بخياله وقلبه وعقله مع حبيبته « منى » ! .

المهنة التى يعمل بها بطل « بين الأطلال » هى تأليف الروايات ، أى ان لديه خبرة بالحياة ، إلا أن هذه الخبرة لا تظهر فى أى موقف من مواقف الفيلم .. فالمفترض لا يراه الا وهو بينك لوايح الغرام ، أو فى جمالة هيام بذكر الحبيبة ، أو وهو يترنح من شدة السكر .. لينسى ! . وهو يموت مرتين . يموت معنويا عندما تتركه حبيبته فيستسلم لليأس ، ومرة ثانية يغادر الحياة عندما يقع له حادث التصادم الذى كان

محتها منذ البداية .. انه عالم مغلق تماما ، ضيق الى حد الاختناق ،
كثير كآبة مروعة ، آس ، لا تهب عليه أية نسائم من الواقع .

عفوا ، هنا بعض القسوة في تقييم الفيلم ، ربما لاننا لم نضع
في الاعتبار أن ثمة ربع قرن يفصلنا عن تاريخ عرض الفيلم ، لذلك فانه يمكن
القول بأن « بين الاطلال » كان يعبر بأسلوب بليغ عن قيم ومشاعر
واهتمامات قطاع لا يستهان به من جمهور هذه الفترة .. وجدير بنا ان
نلاحظ ذلك الاستقبال النقدي - المتحس للفيلم - والذي يشر بغلبة
الذوق الرومانسي ، المشبع بالميلودراما على الذوق الصام .. ففى
٥٩/٢/٢٦ كتبت صباح الخير نقول « الفيلم كله ينتقل الى سحابة
جميلة ، خارج نفسك وحياتك وعالمك ومشاكلك .. واقول سحابة جميلة
رغم أنك ستخرج دماغ العينين مهصور الفؤاد » . وكتب زكى طليمات
فى مجلة الكواكب ٥٩/٣/٣ يقول « مثلما طلب العاشق ابن الخسين من
معشوقته ابنة العشرين أن تذكره كلما انحدر قرص الشمس الدامى نحو
المغرب ، فاننا نطلب الى الجمهور أن يذكر هذا الفيلم كلما ساء ظنه
فى السنين المصرية » .

ولعل شهادة الكاتب انور عبد الملك أن تكون أكثر الشهادات
دلالة ، فالمفكر اليسارى يقول ، فى مجلة الاذاعة ٥٩/٢/٢٨ « .. فشلت
فى أن اظل ناقدًا أمام بين الاطلال وسرعان ما تحولت الى متفرج كالآخرين من
حولى ، الى انسان يمارس مأساة انسانية ، ويتألم لها ، ويعيش فيها
بكل جوارحه .. وكنت ، بين الآونة والأخرى ، أشعر أنني استعيد قدرتى
على التحليل النقدي ، فأتبين نقطة ضعف أو نقص ، وأتنبئ لو كان هذا
الأمر أو ذاك أحسن مما كان . لكن هذه اللحظات الموضوعية لم تصمد
أمام المشاعر الجياشة التى ثارت فى قلبى هذه الليلة » .

اذن فقد كان « بين الاطلال » تعبير نموذجى عن الذوق السائد
فى أواخر الخمسينات ، وهذا ما يفسر ، بشكل ما ، ذلك الفشل الكبير الذى
أصاب فيلم « أنكرنى » الذى أخرجه هنرى بركات عن ذات الرواية
عام ١٩٧٧ .. حقا كان من الصعب أن تقنن نجلاء فتحي بدور قامت به
فاتن حمامة من قبل ، لكن محمود ياسين كان معقولا ، وبذل بركات جهدا
جادا وموفقا .. لكن مقتل الفيلم كان على يد جمهور ١٩٧٧ القلق ، المؤرق
بمشاكل يومية ملحة ، ذو النزعة العملية ، النفعية ، الذى كان من
العسير عليه جدا أن يتحمل مقابلة عذاب عاشقين لمدة ساعتين .

يموت عماد حمدي فى « بين الاطلال » ، كما مات من قبل فى « انى راحلة »
وعشرات الأفلام الأخرى ، وكما سيؤتى فى عشرات الأفلام اللاحقة ،
وهذا ما يعنى ، جوهريا ، أنه بطل لا يحمل مقومات بقاءه على قيد

الحياة ، فهو بقلبه الكسير ، وروحه الهالمة ، وطيته المتناهية ، لا يكاد يقوى على خوض الصراعات ، وبالتالي يبدو مهزوماً أو فى طريقه الى الهزيمة .

عماد حمدي هو الممثل الوحيد ، باستثناء حسين صدقي ، الذى لم يؤدى دور الشرير ، ولو مرة واحدة ، وفى المرات القليلة التى بدأ فيها تقريباً من المسلك الشرير ، فان صناع أفلامه يحرصون على احاطة هذا المسلك بسلسلة من المبررات القوية ، من خـارج روح البطل السذى لا تشوبها شائبة .. ففى « ليلة من عمرى » لعاطف سالم ١٩٥٤ ، يتزوج عماد حمدي سراً من شادية ، ويسافر قبل ان يعرف انها حامل منه .. وبعد عودته تحاول الاتصال به ، ولكن القدر — صاحب اليد الطولى — يتدخل فتصاب الزوجة فى حادث تنفذ الذاكرة على أثره ... وصدفة يعثر عليها عماد حمدي .. وتعود لها ذاكرتها بعد أن ترى طفلها .

وفى « موعد مع السعادة » يفترض عماد حمدي الفتاة التى تحبه فائن حمامة .. ولكنه كان فى حالة سكر شديد ، حتى أنه غندما يفيق ، لا يكاد يتذكر شيئاً عن هذه الواقعة .

لقد حافظت السينما المصرية على نقاء فتاها الأول الى درجة جعلته أقرب الى الملائكة منه الى البشر ، وربما لن نستطيع أن نتذكر — الا بصعوبة شديدة — صورة عماد حمدي وهو بلباس الفلاحين ، أو وهو يتصبب عرقاً أمام احدى الماكينات ، أو وهو يجلبان رجل شمبى .. وليست مصادفة الا يلتقى مع توفيق صالح مثلاً ، مخرج « درب المهايل » و « صراع الأبطال » و « المتهردون » و « يوميات نائب فى الأرياف » و « السيد البطلى » ، وهذه كلها أفلام واقعية ، وليست مصادفة أيضاً الا يلتقى بيوسف شاهين ، ولو مرة واحدة ، ذلك أن أبطال يوسف شاهين ، اجبالاً ، اما يصارعون من أجل البقاء على قيد الحياة ، واما يعبرون عن هموم تتجاوز مجرد العذاب من أجل حب ضائع .. وحتى صلاح أبو سيف ، بعد أن أسند البطولة لعماد حمدي ، فى الفيلم الرومانسى « دايماً فى قلبى » ، لم يلتقى به ، طوال أنغماسه الخلاق فى أفلامه الواقعية الشهيرة : « لك يوم يا ظالم » و « الأسطى حسن » و « ريا وسكينة » و « الوحش » و « شباب امرأة » و « الفتوة » ، ولم يلتقى به الا من خلال احدى شخصيات احسان عبد القدوس فى رواية « لا أنسام » .

فى المقابل ، كان من طوائف الأمور أن يصبح عماد حمدي القاسم المشترك فى أفلام المخرجين الذين يميلون الى الرومانسية مثل عز الدين ذو الفقار وبركات واحمد ضياء الدين ومحمود ذو الفقار ، أو يميلون الى الميلودراما مثل حسن الامام وحلمى رفلة .

بمرور الأيام ، ومع تقدم العمر ، وازدياد زحف التجاعيد — بصرامة — فوق وجه عماد حمدي ، كان لابد أن يتخلل عن دور الفتى الأول ، الضائع في السحاب ، ليقوم بدور الكهل الذي يواجه حياة قاسية ، وهو على مشارف الشيخوخة .

في هذه المرحلة ، اقترب عماد حمدي من الأرض ، حقا ظل حاملا معه عناصر الهزيمة ، ولكنها لم تكن بسبب القدر ، كما كانت في الأيام الماضية ، ذلك أن الواقع ، بكل ثقله ، وتناقضاته ، وصراعاته ، أصبح ، منذ الآن ، يقتحم حياة رجل في طور الأمول .

بالطبع ثمة عشرات الأفلام الهزيلة ، المكررة ، قدمت عماد حمدي في دور العجوز المراهق ، الذي يظل يطارد البطلة ، طوال نصف الفيلم ، حتى يحصل عليها ، ويتعرض طوال النصف الثاني ، الى العديد من الاهانات .

بعيدا عن هذه النوعية من الأفلام ، تبرز أدوار عماد حمدي التي تعد من أفضل انجازات السينما المصرية... أحسن علكف في «خان الخليلي» الذي أخرجه عاطف سالم ١٩٦٦ ، و «أنيس زكى» في «ثروة فوق النيل» لحسين كمال عام ١٩٧٢ وسلطان في «سواق الاتوبيس» لعاطف الطيب ١٩٨٣ .. وهذا على سبيل المثل لا الحصر .

استفاد عماد حمدي وهو يقوم بدور أحمد علكف بخبرته الطويلة ودرايته بمشاعر تلك الشخصية البديعة التي صاغها نجيب محفوظ خلال روايته الشهيرة .. ان أحمد علكف كما يقول الدكتور محمد مندور في كتابه «قضايا جديدة في أدبنا الحديث» انبؤج بشري لتلك الطبقة الوسطى ، التي تكون العمود الفقري في المجتمع المصري ، وتكون همزة الوصل بين طبقة العمال الكادحين والسادة المترفين ، بل لعلها الطبقة القلقة المعذبة ، التي لا تريد أن تطمنن الى الحياة كما تطمنن الطبقة الدنيا ، كما لا تستطيع أن تشبع طموحها ، فترتفع الى مستوى الطبقة العليا ، وتدخل بين صفوفها لتتبع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان . وبالرغم من هذا القلق والعذاب المقيم ، فان تلك الطبقة لا تخلو من فضائل رائعة ، بل لعلها تنفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التي ترفع من قيمة الانسانية . وفي رأس الفضائل يأتي الاحساس الصارم بالمسؤولية العائلية والتضحية في سبيل الأسرة ، والتفاني في سبيل الاهل والاخوة ..

تدور أحداث الرواية ، زمنيا ، في دوامة الحرب العالمية الثانية ، ومكانيا ، في قلب القاهرة الشعبية ، وها هو عماد حمدي يأتي الى الحارة قادما من السكاكيني ، كان عليه أن يقوم بدور مسئول الأسرة بعد خروج والده من العمل ، وينجح ، بصعوبة ، أن يوفر لشقيقه الأصغر فرصة التعليم العالي لكي ينتشل الأسرة ، فيما بعد ، من حال لئال .. لكنه يكشف أن قطار الزمن السريع ، القاسي ، تركه كهلا .. لكن العزاء يأتي

عن طريق قناعة أحمد عاكف بأنه «عبرية مضطهدة»، يعبر عنها عماد حمدي بنظرة استعلاء خجولة ، لا تكاد تتبدى من خلال احباطاته المتواليات وملابسه ذات الطابع الرث ، ويقتحم الأمل حياته ، من خلال حبه لجارته الشابة الصغيرة نوال « سيرة أحمد » ، لكن هذا الأمل سرعان ما يتحطم بقسوة على يد شقيقه رشدي « حسن يوسف » الذي نقل حديثا من اسبوط الى القاهرة ، ويضطر ، بطلنا البائس ، الى التضحية مرة أخرى ، فيزداد انغلاقا على نفسه ، ومع تتابع المشاهد ، يجعلنا عماد حمدي ، باقتدار هائل ، نحس ، وبقوة ، ملهبة ابن الاسرة المتوسطة التي اغلقت أمامه كل الطرق الا طريق المزيد من التضحيات .. ويمرض الشقيق ، نتيجة تبديده لطاقته وصحته ، ويموت بسلا ، وبهذا يضع أنجاز أحمد عاكف الوحيد .. وفي مشهد بالغ التأثير ، يجيش عماد حمدي بالبكاء ، ويلقى بنفسه على سرير شقيقه الخالي ، كما لو كان يزى حياته كلها ، فضلا عن بكاء شقيقه الراحل ، والذي راهن عليه .. فلم يخسر الرهان فحسب ، بل خسر كل شيء .

هزيمة عماد حمدي في خان الخليلى هي تعبير عن هزيمة طبقة حائرة ، مسجوعة ، في ظل وطن مستعمر ، مطالب بأن يدفع فساتورة حرب يخوضها المستعمر ! ..

في « ثرثرة فوق النيل » يطالعنا عماد حمدي في دور الرجل المنسي ، الوحيد ، الضائع ، « أنيس زكى » ، الذي يقترب من أعقاب الشيفوخة .. وإذا كان الموظف المعذب في « خان الخليلى » وجد شيئا من التوازن النفسى بأن يعيش ب وهم انه « عبرية مضطهدة » ، فان الموظف الذي ضاعت حياته ، بلا انجازات تذكر ، وجد خلاصه الفردى أن يفرق وعيه وعقله أو قبايا وعيه وعقله في المخدرات التى يذخنها بشراسة ما بمدها شرابة .. ان هزيمته هنا ، مثل هزيمة أحمد عاكف ، تأتى لأسباب واقعية تماما ، وليست لأسباب رومانسية ، كما كان الحال في مراحل سابقة . عماد حمدي في الثرثرة ، شأنه شأن الملايين لم يدعى للمشاركة ، فأمور الوطن تسيرها ، في النهاية ، مجبوعة صغيرة ، وطنية في جوهرها ، ولكنها أبوية ، يصبح الملايين في ظلها اقرب الى الرعايا منهم الى المواطنين .. « أنيس زكى » معزول ، لأسباب خارجة عن ارادته ، وهو ، بمرور الوقت ، يستمرىء هذه العزلة ، ويتكيف معها .. لكن أحداث الوطن تقتحم حياته ، وفي مشهد بديع ، في مدينة السويس المحطمة ، المهجورة ، بعد هزيمة ١٩٦٧ ، يتلفت عماد حمدي حوله فيكاد يسمع صوت أطفال وهميين يلعبون ويتصايحون ، الا أن البيوت المدمرة ، والشوارع الخالية الوحشة وأرجوحة الأطفال التى علاها تراب ، والنوافذ المحترقة ، كلها صور تقتحم وعيه بقوة فيبدو كما

لو كان يفيق من آثار الدخان الأزرق المتراكم في ثانيا عقله فغفورق عيناه بالنموع ، ويصرخ من أعمائه ، دون أن يفتح فمه « فين الناس .. راحوا فين ؟ .. هنا ، في هذا المشهد الهائل ، يعبر عماد حمدي ، على نحو صادق ، عن شعوره الدامي بوطن يتعرض للضياع .

بدأ عماد حمدي حياته السينمائية بدوره القوي في الفيلم الهام « السوق السوداء » ، ومن المفارقات أن يكون آخر دور له ، على الشاشة ، هو دور « سلطان » رب الأسرة العجوز ، في الفيلم الهام « سواق الاتوبيس » .. في الفيلم الأخير وشائج صلة حميمة تربطه بالفيلم الأول .. كان « السوق السوداء » يقف موقفا عنيفا ضد طبقة المستغلين ، اللصوص ، التي بدأت تطفو على سطح المجتمع المصري ، خلال الحرب العالمية الثانية .. وجاء « سواق الاتوبيس » ليفضح طبقة طفيلية شرهة بدأت تنهب خيرات البلاد ، خلال سنوات الانفتاح .. « سلطان » هو صاحب ورشة نجارة ، بناها بجهد وعرقه وذراعيه ، وجعلها تنبض بالحياة والانتاج ، ولكن قيم الانفتاح الفاسدة التي توغلت في أرواح أزواج بناته سرعان ما تتحول الى رغبة مشينة في الاستيلاء على الورشة لتحويلها اما الى بوتيكات أو معارض موبيليات .. ويشهد عماد حمدي عالمه وهو يتهاوى . حقا ، ان ابنه حسن « نور الشريف » يقاتل من أجل أن يبقى الورشة — رمز العمل الشريف — حيا ، لكن أصحاب النفوس الوضيعة ، والذين تعلموا أن المكسب السريع ، بأي طريق ، هو السبيل الوحيد للبقاء ، يتكالبون لمصاهرة العجوز وابنه .. وأحسب ان ثمة مشهدين ، لا يمكن نسيانهما : في هذا الفيلم ، سيعدان ، مستقبلا ، من كلاسيكيات السينما المصرية ، التي ستصلح للدراسة والتأمل .. المشهد الأول عندما يعود نور الشريف الى والده العليل بعد رحلته الخائبة الى شقيقاته في بورسعيد ودمياط ، بحثا عن يقف الى جانب بقعاء الورشة واستمرارها .. في شقة سلطان البسيطة الاثاث تلتقي عيون الابن والاب ، وينظرة واحدة يعرف الاب ما حدث فيلح الحزن محل القلق والترقب ، وينظرة واحدة يعبر الابن عن مزيج من الألم والشفقة .. لقطة أغنى وأقوى من أي حوار .. وفي مشهد لاحق ينسحب سلطان من الصالة ليدخل حجرته طالبا من زوجته أن تطلق النافذة ، ويتمدد على فراشه مستسلما للموت المادي بعد أن قتل معنويا وروحيا .. هذه هي اللقطة الأخيرة لعماد حمدي ، فارس الأحزان المهزوم ، وهي ، من خلال روح الفيلم ، تحملنا مسئولية الوقوف ، بشكل ما ، مع بقاء واستمرار الورشة ، وتشحننا ، على نحو فريد ، كي نقف ضد القيم التي تمثلها البوتيكات ، الانجاز البائس لسنوات من العبث والضياع .

البئر

جار النبي الحلو

قالت هي النحيلة : ان الليل قادم بعد النهار وعلى ان استعد له حتى لا يقتلني النهار القادم بعد الليل .

وكانت في الحجرة وحيدة ، لم تنعكس صورتها على المرآة في الدواليب المقابل . البلاط أبيض وأسود وبارد . دمت قدميها في الشيشب ، وكانت ساهبة . هي بدون أمها ككرع بلا شجرة .

تنظر في البئر وتقول للبئر احك لي عن أيامي القادمة ولا تذكرني بسنواتي الماضية ، وتقول لشجرة التمرحنة أننى في شوق للحناء . جلست أمام مرآة الدواليب فرأت نفسها فبكت ، لهاذا يارب أنا غلبانة اليس هناك غلبان يقزوجنى أنا التى لا املك سوى أربعة جلاليب وفسنتين لونهما أزرق وشبشب وحذاء جلد وحذاء بلاستيك وفي أذننى قرط فالصو .

فتحت الشباك فابتلأت الحجرة بالنور والدفء ، ورتبت السرير ، وتمتت بلا غناء بداية أغنية حزينة وسكتت ، وضعت اللحاف على الشباك ليتشمس ونفضت التراب عن المرتبة ، ثم أخذت المكينة بيد حاتية . لهاذا لا أركب المكينة وتطير بى حيث لا أعرف حيث الرجال هناك يعرفوننى . وكنت على مهل وبرفقي ومن الراديو كانت الأغنية تغنى وكانت هي ساهبة . أمس المير فتحت بابى فدخل على . . وجوه نحيلة صفراء ، فاتهم عمرهن وهن يبحثن من عريس ويكين يكين . . خرج الرجال للأراضى البغريبة ولما رجعوا أغنياء تركنا . . تركنا . .

في ليلة الأمس ظلت واحدة بنهن تنتحب في الحوش بجوار الشجرة وقالت أنه مخفون تحت الشجرة متى يطلع ؟

كانت أمها العجوز النحيلة تحكى لها من طاقة القدر حين تفتح ، وعن الغيب الذى يحل ما لا تعرفه ، وفي كل عيد يخرجن معا في أول شعاع للشمس ويذهبن للتقابر بالكحك والتبر والقروش ويكين على الثلاثة الذين خطفهم الموت الأسود ذات ليال سوداء .

وفي كل عام تقول الأم — وهى تمشط للابنة شعرها الخشن بمشط
ذى أسنان خشب — يا ابنتى العام القادم سيحمل لنا الخير وابن الصلال
الذى يتزوجك وتتجبن منه ولدا واثنين وثلاثة ، الأول يحقق لك حج
بيت الله ، والثانى يطعمك من رزقه ، والثالث يأخذك بين جناحيه .

وتبكي البنت للحلم الجليل وتقول : أليس لكل فوله كمال ؟ وترى انها
شديدة الشبه بأمها السراء ، ولكن أمها تزوجت من رجل فقير حتى مات .

مات أبى ومات أخى وماتت أختى . أغلقت الراخيو ، وانداحت الدموع
من عينيها . قالت لها جارتها : يا جارتى الغليظة الرجال عبء ومصيبة ..
انت فى خير حال .. لا تبكى حتى لا يضيع نور عينيك . فقالت لها : اننى
أختى أبعد وأسخن واننى وحيدة .

وأخذت فى البكاء .

جلست على كرسى منجد ومسحت أنفها فى كمها وحملت للصورة المعلقة
على الحائط ، ألوانها زاهية ولكن ليس فى الصورة غير بيت وشجرة . لماذا
علقت أمى صورة ليس فيها غير بيت وشجرة ؟

ركزت على ركبتيها واطلقت على الشارع ، رأت الرجال والشبان ،
واستغربت ، وقالت : كلهم أخرجوا . جواز السفر ليتركبنى . يارب أبعت
لى برجل ولن أقول له لا حتى ولو كان مكوفا فى قفة .

هذه الدار الضيقة والحوش الواسع والذي به شجر يزهر ولا يثمر ..
وأنا .. فى حاجة لك ترمق وتصرخ حتى تضحك وننام بين فروع الشجر
وفى الظل وتحط علينا الیهامات فتبيض ونسرق بيضاء كى يفتس فى حجرنا
الدافئ . حين يزعم سأسكت وتضحك أمى وتخرج .

تخرج !! خرجت أمى وتأخرت هى التى تشتترى لى الطعام والشراب
وتخدمنى بعينيها ، طول النهار تضحك وتقول : الشمس جميلة لها الف عين
دافئة وانت بنت طيبة وأنا أمك التى أجبك وأرعاك وأخاف عليك مى الهواء .

وطول الليل تبكى وتدعو ربها أن يرسل لابنتها الرجل ، ولماذا ياربى
وهبتنا الحزن والألم .. آه لو أفرح بابنتى . هل تبكين يا أمى ؟ على ماذا
يا ابنتى ، مازال الظير يطير والنهر يجرى ، مازلنا لا ننام جائعين ..
ربما كنت أحلم .

ويمتد الحلم الباكى طول الليل البارد .

ربت الحجرة وجلست على السرير . هاهى صورة أبيها ، وصورة
أختها التى ماتت قبل أن تتزوج وصورة أخيها ببعثته العسكرية ،

في كل أكتوبر يحتفلون بذكراه المرة . لو كان حيا لآتي بأصحابه ولعل واحدا منهم كان تزوجني . لـا كنت أسير معك في شوارعنا الضيقة كنت أشعر بالفرح ، وأمام كل دار أقمنا سائر الطوب ليحمينا من اليهود ، كان يرسل لي من الجبهة الخطابات الجميلة ، يسلم على وكان يهيني سلام زملاء الحرب . ترى هل من كان سيتزوجني قتل وحرقت أيضا !!

قالت أمها بعد أن مسحت دمعها : انظري .. لن نظل مساكين ..
ها هي مكافأة موت أخيك بها سنعيش .

وطارت طيور بيضاء وظلت تحوم حول البيت النهار والليل وكانت تنقر على الزجاج وكنا نخاف أن نفتح لهم ..

وبالمكافأة لشترينا التلفزيون واليو توجاز ، ووضعنا التلفزيون بالحجرة واليو توجاز في الحوش .

بتؤدة قامت لمعت شائبة التلفزيون بقطعة قماش . انها تفعل الأشياء برتابة ، فكل شيء مرتب منذ أمس وأول أمس والشهر الفائت ، والام حين تعود ترمى على الحصرة ، وتأخذ الابنة حقيبة الخضار وتخرج للحوش الواسع الذي به يو توجاز وغسالة وطبلة فتطبخ وتعود بالاكل فياكلن ويتحدثن قليلا ثم ييكن معا ولا تبوح الام .

حين تطلع فوق السطح لتنشر الغسيل تكون فرحانة ، فرحانة بالشمس وبالدجاجات وبالديوك ، تنشر الغسيل وتجلس فوق القش ، وتنام على ظهرها فرحانة وتنام على بطنها فتدأ ، وتغوص برأسها في القش فتري الطيور البيضاء وتري النخيل يساقط منه البلح الأحمر ، والماء يفيض يفيض . تخبط الرجل على ظهره فيضحك ويجري وراءها بالمشوار ، تحلب العنزة وتقول العنزة ماء وتنط . وتكلم الطير ويقول لها الطير أنت أجمل النساء وأطيبهن . وضوء الشمس يبهز العين فتضع ظهر يدها على عينيها . يارب السموات والأرض ابغته لي حتى يخاف على ويربت على ظهري وأنام في حضنه وتفرح أمي .. يارب حين ستهوت أمي سلموت .

يكون السطح واسعا ، والملابس المغسولة تهتز تهتز وتطير ، وتطير فساتينها .. من سيقع عليه فساتني ستقع عليه عيني وسيكون زوجي ، تبص للفستان الطائر .. هو الفستان الأزرق ذو الزرار الأزرق يطير ويطير ، خطفته الشمس .. أين فساتني .. يا فساتني .. آه يا أمي لو فساتني أحمر ربها ما خطفته الشمس .

خبطت على صدرها حين اذن للظهر .. يا خرابي يا أمي .. لماذا تأخرت يا نيتي السودا .. سأبيع نفسي اذن للعجوز التي تشتري الحطب

واقول لها اشترى في ويبيى لقاء قرط او سلسلة ، ضعبنى في الجوال واتركينى امام المقابر حتى اموت في خوف ، ربما يخرج أبى من بين المقابر .. ربما يخرج ويريت على رأسى ويقول لى : لمساذا أنت حزينة .. ؟ . انا أعرف أنك مسكينة .. انا الفقير لم ترشى منى سوى فقرى ، كنت حبالا وأمك كانت تبيع الفول حتى أصبح الفول غالى الثمن ويد أمك أكلها الروماتيزم ، يالك من مسكينة يا ابنتى ويا ابنة أمك . لكننى يا أبى أريد فقط أن تربت على رأسى وتقول هووووه .. هوووو ... فأنام وأنام .

يا خرابى يا أمى اياك أن تغيبى . اذن للظهر وعاد الرجال لدورهم ، تعالى يا أمى لاحكى لك كيف نظفت الحجرة ولعنت التلفزيون ونشرت الغسيل وملأت القتل ، ورميت الزباله ، وطردت فأرا من الحجرة ، وغيرت ملأه السرير ولعنت زجاج الشباك ، وسكبت الفينيك على المساء بدورة المياة ، وكيف رميت الفرة للدجاجات ، ورويت الترحنة من البئر .

دخلت الام فمشهقت البنات : اذ تراءت امها جميلة الوجه صبية ! من اين هذا الجمال يا أمى .. هل خرجت حلالا من رمال البحر ؟ أنت صبية .. بل وتضحكين !!

قالت لها : تعالى يا ابنتى .. انظرى ماذا أحضرت لك .. فحملت في حقيبة الخضار فلم تر شيئا فقالت امها : انظرى في هذه الصرة فنظرت فرات ملابس حريرية وأقراط ذهبية وخاتمسين بفصين أخضرين وكردان بحجم الرقبة ومكحلة . قالت امها : أرسلها لك الرجال وستعودين صغيرة وجميلة . ثم وقع نظر المسكينة على قدمى امها المعروقتين النحيلتين فجرت فزعة حيث السطح والشمس ، ونادت : يا شمس .. أرم لى بفستائى الأزرق .. أرم لى بفستائى الأزرق .



جاك لندن كاتب أمريكي متفرد

فخرى ليب

جاك لندن واحد من المع الاسماء التى ظهرت فى سماء الادب الأمريكى . ولد فى ١٢ يناير ١٨٧٦ ومات فى ٢٢ نوفمبر ١٩١٦ . عاش أربعين عاما مليئة بالجرعة والقراءة والكتابة . الا ان حركة جاك لندن لم تكن كلها الى الامام ، كما ان كتاباته لم تكن كلها كتابات جيدة .

ويمكن تقسيم حياته الى مراحل ثلاث :

(١) مرحلة القاع والاحلام الضائعة .

(٢) مرحلة النضال الاشتراكى .

(٣) مرحلة القمة والعزلة .

ان هذا التقسيم وان دل على مراحل متميزة ، الا انه لا ينبغي النظر اليه بطريقة آلية . فالمرحلة متداخلة ، تحوى كل منها عوامل التوصول الى المرحلة التى تليها . بل ان مرحلة البداية تحوى فى طياتها مكونات النهاية .

اولا — مرحلة القاع والاحلام الضائعة :

تبدأ هذه المرحلة بميلاد جاك لندن غير الشرعى ، من ام تعمل بالروحانيات ، واب يعمل عرافا متجولا . ولد فى قلب أزمة طاحنة كانت تعصر الأمة الأمريكية . البنوك تشهر افلاسها ، ومئات الالوف من العمال العاطلين يجوبون الشوارع والطرقاط يطالبون بحقوقهم فى الحياة .

ومتزوج أمه من عامل زراعى يدعى جون لندن ، يعطى الطفل اسمه ، ويحمل هذه الأسرة وفاسه على كتفه ، يجوب بهم البنىلاد طولا وعرضا ، فى بحث مضمنى عمل يسد به الجوع ويحفظ الرمق .

ويشب الطفل وقد « وصمه الفقر بهيسمه » ، كما قال هو عن نفسه فيها بعد . الا انه يبدى ، فى سن الثامنة ، ولعبا شديدا بالقراءة . فيقرأ كل ما تقع عليه يده . وانشغرت قراءاته حينذاك فى روايات قاتمة وصحف قديمة . حتى اذا انتقلت الأسرة الى « أوكلاند » ، غدا زينا دائما للمكتبة العامة .

ويتعطل جون لندن ، فيصبح على جاك لندن المساهمة فى إعالة الأسرة . فيعمل فى بيع الصحف الصباحية قبل ذهابه الى المدرسة ، والمسائية بعد عودته منها ، الى جوار اشتغاله أيام العطلات والإجازات حملا أو غايلا على عربات الثلج . ويطلق عليه زملاؤه ، فى سن الثالثة عشر ، مؤرخ الفصل . واختير عندما نجح ، ليلقى خطبة حفل التخرج فى مدرسة « أوكلاند » ، الا ان ملابسه المزقة حالت دون ذلك .

ويصاب جون لندن إصابة تقعه عن العمل ، فلا يستطيع جاك الالتحاق بالمدراس العليا . ويقع عبء الأسرة بكاملها على عاتقه . فيلتحق بمصنع للتعليب بأجر قدره سنت واحد عن كل ساعة عمل . كان يعمل حينذاك من ثمانية الى عشرين ساعة فى اليوم الواحد ، حتى انتابه الضجر ، فقرر أن يهجر هذا العمل القاتل ، وأن يعمل بالقرصنة .

اقترح جاك مبلغا من المال كى يشتري به القارب اللازم لهذه المهنة الجديدة ، وكان على دراية بأسرارها خلال تعرفه بعدد من قراصنة المحار — الذين يسطون على أحواض الشركات الكبيرة — أثناء تروده على خليج مكسيكو .

وحصل جاك القرصان ، فى ليلة واحدة ، على ما يعادل أجره طوال ثلاثة شهور فى مصنع التعليب . فانطلق يسطو ويبيع ما ينهب بأسعار مرتفعة فى موانئ « أوكلاند » ويغرق أياه فى الخمر ، ورغم ذلك لا ينسى القراءة . وسرعان ما لقب بأمر القرصنة . الا أن عصابة أخرى سرقت قاربه ، فعمد الى الالتحاق بفرقة البوليس التى تطارد القرصنة ، مقابل ٥٪ من الغنائم التى يوقعون بها . الا أنه سرعان ما اكتشف أنهم لا يختلفون عن القرصنة فى شئ غير الاسم . فهجر هذه المهنة . لكنه وقد تعلق بحب البحر ، اتجه للعمل على السفن . فابحر عام ١٨٩٣ الى كوريا واليابان وسيبيريا . ثم عاد بعد شهور سبع ليلتحق بمصنع للجوت .

فى تلك الأثناء أعلنت جريدة « نداء سان فرانسيسكو » عن جائزة لمن يكتب أحسن موضوع وصفى . وفى هذا يقول جاك لندن : « طلبت لى منى أن أقوم بهذا العمل . كنت أجد الكتابة ، لكتى كنت مرهقا

استيقظ في الخامسة والنصف صباحا ، فابتدأت الكتابة عند منتصف الليل ... » ونال الجائزة الأولى وقدرها خمسة وعشرين دولارا ، وكان سنه حينذاك سبعة عشر عاما ، فاتجه النجاح بفكره نحو الكتابة . وكتب قصة عن البحر أرسلها الى الصحيفة . الا ان احيدا لم يرد عليه .

ترك مصنع الجوت وتعلم الكهرباء . كان يفكر حينذاك في ان يستخدم آخرين ويفسدو ثريا . كان يعلم بأن تحببه ابنة صاحب المصنع الذي التحق به ، ثم تتزوجه ف يمتلك المصنع ويتسع ويتسع ليصبح رئيسا للجمهورية . كان في تلك الفترة مترويا ، يشعر بقصرته الخاصة على تحقيق ما يريد . لم تكن له حرفة محددة ، لكنه كان يقوم بكل الأعمال . لم يكن لديه ما يثق به على مستقبله ، فقد كانت صحته جيدة وعضلاته مفتولة ، كان يستمد مفاهيمه وآراءه من دعاة البورجوازية ومفكرها وصحافتها ، ويرى أن الوقوف في وجه صاحب العمل خطيئة لا تفتقر ، بل كان يمكن أن يكون محطم اضرابات محترف .

الا أن عجلة الحياة كانت ساحقة لا ترحم . فالبطالة تبتلع آلاف الأمريكيين ، واضرابات العمال تهز الأمة الأمريكية من أساسها . والتذمر على أشده بين الفلاحين بسبب القطن ، وارتفعت صرخة الجوع في كل مكان ، وزحفت جيوش الماطلين الى وشنجطون .

وقرر جاك لندن الا يكون « حيوانا عاملا » ، والا يعود الى « تجارة العضلات » . وانضم في ربيع ١٨٩٤ الى جيش كيلي الزاحف الى العاصمة من اجل الحصول على مراسيم بحق العمال في العمل . انضم دون أى هدف نضالى . انضم بروح المفابر لا أكثر ولا أقل . انضم اليهم بملابس العمال التي تخفى في طياتها قرصان خليج مكسيكو . اذ سرعان ما انسحب هو وآخرون واستقلوا قاريا ابحروا به في النهر ، يرغمون الاعلام الأمريكية ويطالبون الفلاحين بالطعام والزاد للجيش الزاحف خلفهم ثم يأكلوه . الا أن امره انكشف . فطارده الفلاحون ، وطارده كيلي من جيش العمال الذين كانوا يتساقطون على الطريق ويدفنون بلا طقوس أو شواهد . فاتجه الى مونترالي في الشرق ، يتسلق اسطح القطارات ويحاور الحراس المتربصين بأمثاله من المتشردين .

ووصل جاك لندن الى الشرق . هنالك رأس الرجال في جميع الأنواع وقد سحقهم العمل . وعرف أن السادة قد اتوا بهم جانبيا كما يلقي بالخيول العجوزة . كانوا مثله يوما ما ، يمتلكون العافية والعضلات ، الا أنهم اليوم نغاية ملقاء في التآع . عاش جاك لندن معهم يطرق الأبواب يتسول طعاما أو كساء الا أنهم كانوا يتلقون الصمت واللعنات . فآخذ يتسكع في الحدائق

والشوارع يستمتع حياة العمال ، ويتأمل صورة قناع المجتمع . كل هؤلاء الناس يسرون على منزلق من العرق والقوى المنهكة . وأمسك الفزع بتلابيبه . ماذا سيحل به عندما تخونه قوته ؟ ماذا في وسعه أن يفعل عندما يعجز عن العمل إلى جوار شبان أقوياء لم يولدوا بعد ؟ ورأى لندن المستقبل الذي كان لا يعبأ به ، ولا يفكر فيه . رأى مصيره في مصير الآخرين . وفي ذلك يقول « عندئذ أقسمت قسما مغلظا أن اتسلق تلك الحفرة التي غدوت قرب قاعها » .

ثم قبض عليه في يونيو ١٨٩٤ ، خلال تجواله في مدينة شلالات نياجرا . وأخذ إلى السجن حيث أضيف إلى عدد آخر من المتشردين . وعندما اكتمل عددهم ستة عشر اقتيدوا إلى غرفة المحاكمة . كان هنالك رجل يصدر الأحكام دون الاستماع إلى دفاع أو احتجاج . وقرر جاك لندن أن يعلن أنه مواطن أمريكي له الحق كل الحق في الدفاع عن نفسه . إلا أنه قبل أن يفتح فيه بكلمة ، كان الحكم قد صدر عليه بثلاثين يوما . واقتيد الجميع إلى الإصلاحية حيث ارتدى ملابس السجن وسرقت ممتلكاته الهزيلة وحلقت رأسه ففقدت ككرة البلياردو . كما حلقت ذقون الآخرين وشواربهم حتى غدت مناظرهم بشعة .

أغلقت جميع الأبواب أمامه ما عدا باب السجن ، باب المنزلق إلى الحضيض ، حيث اكتشف الاجدوى من عضلاته المتقولة أمام مجتمع الآلة الحديثة ، والقتال حتى الموت للعثور على مكان إمامها .

ثانيا - مرحلة النضال الاشتراكي :

استمع جاك لندن ، خلف جدران السجن ، إلى العمال العاطلين — والذين سجنوا كمتشردين — وهم يناقشون مصيرهم . كان البعض منهم يرى الأئدة من المساومة ، فالتقوى التي تحكمهم قوى عاتية ، لا قبل لهم بمواجهتها . إلا أن آخرين تحدثوا عن الطبقة العاملة وقوتها ، أن توحدت ونظمت صفوفها . سمع عن ماركسي وأنجلز . سمع عن الحركة الاشتراكية المنتشرة في كل مكان ، والتي تناضل منذ نصف قرن لتغيير ظروف الإنسان الاجتماعية وتوفير العمل والرخاء للكادحين .

وتأثر كثيرا بما سمع وما رأى ، واعتبر خروجه من السجن بما حصل من أفكار جديدة ، ميلادا جديدا .

وانكب يقرأ من الكتب غير ما تعود أن يقرأ . قرأ البيان الشيوعي . ووجد فيه إجابات على كثير من الأسئلة التي كانت تدور في ذهنه . إلا أنه نحى جانبها ما اعتقد أنه يتعارض في البيان مع معتقداته . ثم التحق

بفرع الحزب الاشتراكي في اوكلاند . وأخذ يعلن في كل مكان ان بطاقته الحزبية هي أكثر ما يفخر به من ممتلكات .

وفي ذلك يقول :

« لقد نشأت بين صفوف الطبقة العاملة ، وأنا اليوم عائد الى النقطة التي ابتدأت منها . لقد سقطت في قاع المجتمع ، وتعلمت انه كي يحصل الانسان على المأكل والمأوى لابد له وان يبيع اشيائه . التاجر يبيع الأحذية ، والنائب يبيع الثقة التي منحت له . بينما يكاد يبيع الجميع شرفهم ، حتى النساء . الحياة بيع وشراء . والعمال لا يمتلك غير عضلاته يطرحها للبيع . التاجر يستطيع أن يصنع حذاء آخر يتعيش منه ، الا ان العامل لا يستطيع أن يعوض العضلات التي يبيعها ، حتى حين حين تفلس فيه عضلاته . ولا يبقى أمامه سوى الانحدار الى قاع المجتمع ، كي يفنى ويموت في تماسة وشقاء . وتعلمت ان مخ الانسان مطروح للبيع كذلك ، الا انه يستطيع العمل فترة أطول من العضلات .

كنت في القاع حيث المجارى ورائحة الهواء لا تطاق . لقد هجرت تجارة العضلات وقررت أن أبيع مخي . ولهذا عدت الى كاليفورنيا ، واخذت في القراءة . وهناك اكتشفت أن ما وصلت اليه قد توصلت اليه عقول أخرى نيرة وعظيمة . بل لقد توصلت الى ما هو أبعد من ذلك بكثير . اكتشفت أنني اشتراكي ، والاشتراكيون ثوريون يسعون للقضاء على هذا المجتمع . وهم خلال ذلك يبنون مجتمع المستقبل . والتحققت بحلقات العمال والمثقفين الثوريين ، حيث التقيت بعقول متفتحة ، وبقبضات عمال قوية ، وبأساذة جامعات طردوا لانهم فكروا .

هنا وجدت الايمان الدافئ ، الايمان العميق بالانسانية . هنا وجدت عذوبة انكار الذات . وكل الاشياء الجميلة التي تتمتع بها الروح . هنا الحياة نظيفة ونبيلة ونابضة . »

واتجه جاك لندن الى الطبقة العاملة ، حيث لاحظ ان غالبية اعضاء الحزب من المثقفين . وأخذ يخطب في الشوارع ، فاطلقت عليه الصحافة لقب « الفلام الاشتراكي » ، وقد لازمه هذا الاسم سنين طويلة .

والتحق جاك لندن ، في تلك الاثناء ، بالمعارس العليا ، وكان عمره اذ ذاك عشرين عاما . وأخذ يكتب في مجلة الكلية مهاجما الذين يملكون

مقدرات الأمور في المجتمع ، وكيف أنهم يمنعون العلم عن الجماهير حتى لا تتعرف طريقها . وكتب عددا من القصص التي استمد موضوعاتها من خبراته المختلفة ، إلا أن الأساتذة الانجليز أبدوا عدم رضائهم عن أسلوبه . ثم ترك المدرسة العليا ، لظروقه المعيشية الصعبة ، وتقدم للامتحان من خارجها ونجح فالتحق بجامعة كاليفورنيا عام ١٨٩٧

وانكب يكتب القصص ويرسلها الى الصحف الا انها كانت ترد اليه . وأخيرا ، وقد أوشكت العائلة على المجاعة ، كف عن الكتابة كوسيلة للعيش وعمل في مغسل اكلينيكية بلبونت بأجر شهري قدره ٣٠ دولارا . ثم اتجه الى الاسكا عند اكتشاف الذهب ، حيث أخذ يبشر العمال بالاشتراكية مما مهد بصورة كبيرة لنفوذ الحزب هناك . ثم عاد عام ١٨٩٨ ، ليجد أن جون لندن والده بالتبني قد مات ، وأصبح هو المسئول عن الأسرة مسئولة كاملة . وانكب يكتب من جديد الشعر والقصة والنكتة والموضوع العام ، الا أن الصحف أعادت له أغلب ما أرسله اليها .

اشتراكية السوبرمان (١٨٩٨ - ١٩٠٢) :

ضاعت به الحياة الا أن المعجزة التي ظل في انتظارها حدثت ، اذ جاءت في يوم واحد حوالتين بريديتين ، واحدة بخمسة دولارات والاخرى بأربعين دولارا عن قصة « الى الرجل الذي على الاثر » ، وقصة اخرى .

واشدت طموحه في أن يتحقق حلمه ويصبح كاتباً كبيراً . كان يرى انه كي يحقق ما يريد يجب أن تكون له فلسفته الواضحة ، وهذا يقتضى أن تكون له افكاره الواضحة ، فأخذ يقرأ قراءة غزيرة ، ووضع الى جاعته في يوم واحد حوالتين بريديتين ، واحدة بخمسة دولارات والاخرى بفكرة السوبرمان ، حتى أنه وضع على ضوء خليط الفلسفة الذي اعتنقه تعريفا - خاصا به - للاشتراكية . اذ قصرها في فهمه على الجنس الأبيض ، وفي اطار هذا الجنس ، حظى الانجلوساكسون ، دون باقى البيض ، بهذه المنحة الخاصة .

وتوالفت قصصه .

نشرت صحيفة « أوفر لاند مانثلى » قصة « ألصبت الابيض » في فبراير ١٨٩٩ . وقصتي « ابن الذهب » و « رجال الاربعين ميلا » في ابريل ١٨٩٩ ، كما ظهرت له قصص أخرى مثل « اله آبائه » و « ابناء الغشابة » . كانت قصص تحكى حياة العمال . وقد لاحظ بعض الاشتراكيين تركيزه على نقاط ضعف العمال وعجزهم أمام جبروت المجتمع الرأسمالى ، بدلا من إبراز الجوانب النضالية في حياتهم اليومية .

الا ان هؤلاء الذين يسعون لتعريفه بأخطائه ، كانوا قلة ، اما غالبية الاشتراكيين فقد كانت تصفق له . ولم يكن هذا بغريب ، اذ كانت اغلبيّة الحزب على جهل حقيقى بالماركسية .

واشتد طموح جاك لندن للثراء العاجل ، وأصبح شغاره « النقود ، النقود ، انها كل ما أبغى » . ودعا ذلك أقرب أصحابه الى لومه على هذا الفهم « ليس في وسعك أن تلعب لعبة الراسماليين دون أن تفسدهم هذه اللعبة » .

وفي أكتوبر ١٩٠٢ ظهرت روايته الاولى « ابنة الثلوج » .

كانت كتابات جاك لندن حتى ذلك الحين ، تدور في اطار القصة القصيرة . وكانت « ابنة الثلوج » هى اول رواية تظهر له في المجال الأدبى . ولهذا فهو تعتبر نهاية مرحلة من حياته الأدبية ، وبداية مرحلة جديدة . وبطلة هذه الرواية تعبر عن ايمانها بتفوق البيض على الهنود سكان البلاد الأصليين . وتعتبر انكار البطلة أو ما جاء على لسانها صدق حقيقى لمعتقدات جاك لندن العنصرية .

من سكان الهادية الى النمل الحديدى (١٩٠٢ - ١٩٠٦) .

« قابت حرب البوير عام ١٩٠٢ ، فاولكت مؤسسة «اتحاد الصحابة» الى جاك لندن ، مهمة تغطية ابناء هذه الحرب . فانتجه الى انجلترا ، وقصد ساعة وصوله الى « الايست اند » الى الفقراء في لندن . وكتب يقول « الناس هنا مرهقون . الرجال والنساء والعجائز يبحثون في فضلات السوق عن بطاطس أو باصوليا أو خضروات عفنة . والأطفال كالذباب يتناثرون حول الفلكة وأبدو أنا في وسط هذا المسالم وكأني في سالم آخر » .

عاش جال لندن تجربة من أغنى تجارب حياته . خرج منها بكتاب من أقيم وأهم ما كتب . كتاب من الايست اند أو « سكان الهادية » . « اننى أشعر بالأسى من أجلمهم ، أكثر من هؤلاء الذين في القاع الأمريكى . هناك يموت الذين في القاع ، اما هنا فانهم يبدأون الحياة . وعليهم ان يعيشوا جيلا أو جيلين . انهم يبدأون بالسقوط ، ويتكون استكمال هذه العملية لابنائهم واحفادهم من بعدهم . ان الرجال العظام والابطال ، هم وحدهم الذين يفتزون من القاع ويعملون من أجل حياة أفضل » . ثم يتساءل ، « لماذا تزداد تعاسة القوى العاملة بالريدا المدينة ؟ » ، ويجب نفسه ، « انه الريح ، يجب ان ينظم المجتمع على اساس احتياجاته ، لا على اساس الريح » .

واستقبل النقاد الإنجليز « سكان الهادية » بترحاب شديد . واعتبروا أن جاك لندن قد اقترب من قلب « الأليست اند » ونبضه أكثر من أي كاتب آخر .

ولفت هذا الكتاب أنظار كل الاشتراكيين الأمريكيين إليه ، فأصبح معروفا لديهم بعد أن كان معروفا لسكان الساحل فقط .

وعاد جاك لندن إلى أمريكا . ثم أخذ في كتابة رواية « نداء الوحش » التي أنتهى منها خلال شهر واحد . ووزعت منها حينذاك (١٩٠٣) عشرة آلاف نسخة . ويبيع منها حتى الآن ثلاثة ملايين نسخة .

وفي يناير ١٩٠٤ بدأ في كتابه « ذئب البحر » . إلا أنه كلف بالسفر إلى اليابان كي يغطى الحزب اليابانية - الروسية . وهناك رأى هزيمة الروس أمام اليابانيين ، فحزن حزنا شديدا . وكتب يقول « أن شعبا أصفر » من جنس أدنى ، يهزم شعبا أبيض كالروس » . وعارضه الاشتراكيون في هذا الفهم ، فصرخ فيهم جاك لندن : « يا للشيطان ، أنتن رجل أبيض في المقام الأول ، ومجرد اشتراكي بعد ذلك » .

ونال جاك لندن شهرة واسعة بسبب كتاباته عن اليابان ، حتى أن كتابه « ذئب البحر » ، حوزت منه قبل صدوره ١٠٠٠٠ نسخة . وتطور الفكر المحمورية لهذا الكتاب حول « الذئب لارسن » ، وهو نموذج من « سوبرمان » نيتشه ، إلا أن تناقضاته الداخلية تبرزه .

وفي عام ١٩٠٥ قامت الثورة في روسيا القيصرية . وعلق جاك لندن على هذا الحدث بقوله . « أن ثوار روسيا الذين ذبحوا ضباط القيصرية هم أخوة لى » . ونشرت الصحافة أقتواله ، وطالبته بسحب هذا الكلام أو محاكمته بتهمة الخيانة ، إلا أنه وقف يواجه الصحافة في عناد .

ويدعو أيتون سنكلير إلى تكوين « رابطة الجامعيين الاشتراكيين » في نيويورك ، ويختار جاك لندن ، في ١٢ سبتمبر ١٩٠٥ ، رئيسا لها وأيتون سنكلير نائبا للرئيس . ويقوم جاك لندن بجولة لتوضيح أهداف الجمعية ، فيتزارهم الناس حوله وخاصة الشباب الذى أصبح جاك لندن بالنسبة له شخصية رومانتيكية ، يقلدون ملبسه ويتحدثون بطريقته . وهو يخاطب في أحد اجتماعات السادة « أن جيشا يتقدم وسنأخذ منكم كل شيء » ، فيصرخون « هذا الرجل يجب أن يسجن » . ويلقى محاضرة في نيويورك عنونها « الثورة » ، وسط الأهالي والطلبة وكان قمرع الحزب هو الذى أعد لها ، « يجب أن نواجه اجتياحات

الانسان ، البطالة ، الاجور المنخفضة ، الجوع والتشرد ... لسنا في حاجة الى المجاعة والتعاسة ، فالعالم يكفى الجميع طعاما ولباسا وملوى . وهو يهاجم الجماعات في تلك المحاضرة » ، انها نظيفة ونبيلة ولكنها بلا حياة .. انها محافظة ولا مبالية بما يصيب الذين يعانون في امريكا ... حاربوا معنا او ضدنا . ارفعوا صوتكم وكونوا احياء : وهاجمته الصحف الرجعية ، وطالبت بمقاطعة محاضراته وعسدم قراءة كتبه . وذمر اليمينيون من الاشتراكيين ، وأعلنوا تفصلهم من افكار الثورية .

ثم قام برحلة على مركبه الخاص « سنارك » ، كتب خلالها « وجه القمر وقصص اخرى » . ثم « الناب الابيض » في سبتمبر ١٩٠٦ . وهي قصة كلب نصف نئب . اذ عومل بقسوة غدا غايية في الوحشية والشراسة ، وان عومل بلين كان مخلصا مطيعا . وكتب خلال هذه الفترة ثلاثة من قصصه العظيمة :

« المرتد » من تشيفيل العمال .

« شيء كرهه في ايدهو » عن مؤامرة حاكم المنطقة ضد العمال .

« النعل الحديدى » وهى اكثر الرويات شورية في الادب الامريكى .

كان جاك لندن من المؤمنين بوصول الاشتراكيين الى السلطة من خلال تذاكر الانتخابات . ان اغلبية الشعب من الكادحين وعلى هذا فان مراكز الاقتراح ستمحكم لصالحهم . ثم كانت ثورة ١٩٠٥ في روسيا القيصرية ، واخذ جاك لندن يفكر في الامر . ان الرأسماليين قد واجهوا العمال بالسجن والرصاص من قبل ، لماذا لا يواجهونهم بدكتاتورية باطشة ، اذا بلغوا من القوة ما يجعل فى مقدورهم الاستيلاء على السلطة من خلال مراكز الاقتراح ؟ وكان بعض قادة الحزب يقولون بأنهم ان استولوا على الكونجرس فقد اقاموا الاشتراكية . ورد جاك لندن على هؤلاء « بالنعل الحديدى » ، وبنيه يحلم القادة الاشتراكيون بصناديق الاقتراع وينغمسون على بعضهم البعض ويأتى النعل الحديدى ليجتاح كل شيء .

ورحب بعض القادة الاشتراكيين بهذا الكتاب ، وطالبوا بتدريسه فى جميع اجزاء الحركة الاشتراكية ، اما المعتندين من اشتراكيى الطبقة الوسطى فقد فزعوا منه ، وأعلنوا أن الانتخابات قادمة ، وأن جاك لندن يخيف هؤلاء الذين انضموا اليها على أمل أن الاشتراكية قضية سنسنوات قليلة وأن صناديق الانتخابات سوف تحكم كل شيء .

ورد عليهم جاك لندن بأنه لا يدمو أحدا للعنف ، لكنه يطالب بالاستعداد لمواجهة العنف . وأن الذين يلجأون الى العنف انما هم الذين يخافون الشعب . ومن ثم يلجأون الى منع الجماهير من التعبير عن أرائها الديمقراطية . وحقق التاريخ ما تنبأ به جاك لندن وكانت الفاشية والنازية .

ويقوم جاك لندن عام ١٩٠٧ برحلة حول العالم ، فيتجه الى هاواي وتاهيتي ، ويكتب خلال الطريق روايته « مارتن أدن » . وعدد آخر من القصص التي تقوم على عنصرية الرجل الأبيض . أن «مارتن أدن» تناول حياة جاك لندن نفسه . وقد هاجمها النقاد بما فيهم النقاد الاشتراكيين . واعتبروها رد اعتبار للفردية وهجران للاشتراكية . إلا أن جاك لندن يرد على النقاد ، « لقد ظلم النقاد هذا الكتاب ، فهو يدين الفردية ولا يدين الاشتراكية . أنه يقول ان الانسان لا يمكن أن يعيش لذاته . لقد مات مارتن لأنه كان فرديا ، ولو كان اشتراكيا لما مات » . ورغم أن بعض النقاد الحاليين يعتبرون « مارتن أدن » أكثر أعمال جاك لندن نضجا ، إلا أنه في الحقيقة أقل أعماله نجاحا ، حيث قدم عكس ما أراد الكاتب .

ثالثا : مرحلة القبة والعزلة :

عاد جاك لندن من رحلته البحرية مريضا . وفي كاليفورنيا استعاد صحته من جديد . وغدا همه الأول هو الحصول على أكبر قدر من النقود ، وقد كتب في ذلك الى صديقته ابثون سنكلير ، « اننى اكتب لأثنى أريد نقودا . والكتابة وسيلة سهلة للحصول عليها . لو كان الأمر بيدي لما وضعت القلم على الورق الا لاكتب عن الاشتراكية » . الا انه كان يكتب ألف كلمة في اليوم ، ويعمل ستة ايام في الاسبوع ، في كتابات اشمت بالمجلة والسطحية .

وفي أكتوبر ١٩١٣ . وقعت المكسيك تدافع من نفسها في مواجهة امريكا . وكتب جاك ، في هذا الصدد ، مقالا شهيراً بعنوان « الجندي الطيب » ، دعا فيه الشباب الأمريكى الى عدم التطوع في هذه الحرب . واختتم المقال هتفا : « ليسقط الجيش ، ليسقط الاسطول » ، الا انه عاد وأنكر أنه صاحب هذا المقال . وتوجه الى المكسيك كي يغطى اخبار الحرب هناك ، لكن الحرب انتهت قبل أن تبدأ ، اذ خضعت المكسيك للشروط الامريكية . ورغم ذلك كشفت هذه الحرب عن المسار الذي اتخذه جاك لندن ، والمدى الذى خطاه في هذا المسار ، كما كشفت عن النتائج الخطيرة التي بلغتها افكاره

بسبب عنصريته للبيض . كتب يصف لقاء بين ملازم مكسيكى وملازم امريكى ، « لقد جاهد الملازم المكسيكى كى يضيف الى قائمته بضع بوصات بالوقوف على قمة سور من الصليب ، ولكن عبثا فالامريكى ما يزال شامخا بالنسبة اليه . لقد كان الامريكى - حسنا يكفى انه امريكى » . وكان موقف جاك لندن هذا متناقضا مع موقف الحزب الاشتراكى، الذى ابرق الى الرئيس الامريكى ويلسن فى اليوم التالى لتزول قوات البحرية الامريكية الى المكسيك ، « ان الطبقة العالمة فى الولايات المتحدة، لا تكن اى عداء للطبقة العالمة المكسيكية » . وهاجت الاوساط التقديرية ضد جاك لندن ، واعلنت انه ، « قد سقط فى براثن الراسمالية الامريكية ، وانه يلحق الان شذقيه فوق ملايين الدولارات الذهبية » .

وعاد جاك لندن الى امريكا منهك الروح والجسد . وغندما التقى ببعض خاصته قال لهم ، « اننى لم اعد اشغل نفسى بالعالم او الحركة الاشتراكية . اننى حالم كبير . احلم بمزيمتى وزوجتى والجياد والجبيلة والتربة الخصبة . اننى لا اكتب الا بهدف ان اضيف جمالا الى ما امتلكه اليوم من جمال . اننى اكتب فقط كى احصل على مائتين او ثلاثمائة فدان اضيفها الى عزيتى . اننى اكتب رواية بلا هدف سوى الحصول على « طلوة » . ان ماشيتى اهم عندى من مهنتى . ان اصدقائى لا يصدقون ذلك ، لكننى جاد فيها اقول . لقد اديت دورى ، وكلفنى الاشتراكية مئات والاف الدولارات . وغندما يحين الحين ، سأغادر قمة الجبل والحق بالمعركة » . وكان جاك لندن يظنك فى ذلك الوقت عزبة بها مزرعة خيول ، ويخت خاص وقصر منيفه . وكتب جاك لندن بعد ذلك كتابين ، لم يضيفا اى جديد ، فقد كانا مجرد كتابات رجل سئم كل شيء . وسلعت صحته فأتجه الى هونولولو ، ومن هناك كتب استقالته الى الحزب الاشتراكى فى يناير ١٩١٦ ، « ابها الرفاق الاعزاء .

اننى استقيل من الحزب الاشتراكى بسبب افتقاده الى النحرارة والنفسالية وتعاضيه عن التاكيد على الصراع الطبقي . اننى اؤمن ان الطبقة العاملة بنفالتها وعدم ثباتها ومساومتها للعدو تستطيع ان تضرر نفسها . ولما كان الاتجاه الكلى للاشتراكية فى الولايات المتحدة ، خلال البنين الاخيرة هو المساومة والمساومة ، فان عقلى يرفض ازيد من تبرير وجوده عضوا بالحزب . ولهذا اقدم استقالتى » .

لقد كان جاك لندن مصيبا فى معارضته لاتجاه بعض قادة الحزب ، الا انه لم يسلك مسلك الصراع ضد سيطرة عناصر

البورجوازية المتوسطة على الحزب ، كما فعل الجناح اليسارى .
لقد كانت مشكلة لندن انه لم يعد يصلح لاي مكان في الحزب .
وقد اتضح ذلك خلال موقفه من الحزب العالمية الاولى . كان نداء
الاشتراكيين العالمى ، الا يحارب العمال بعضهم البعض ، فالحزب
انما تقوم بين دول استعمارية تسمى لاعادة تقسيم العالم ونهبه .
ورفض لندن فكرة ان الحزب لمصلحة الرأسمالية . وطالب بمساندة
الحلفاء ضد ألمانيا « كلب أوروبا المجنون » . وأكد عنصريته للانجلوساكسون
فاعلان انه ، « لو هزمت بريطانيا ، فانا على استعداد للذهاب معها »
وسرعان ما ردد آخرون من الاشتراكيين قولته . وكانوا هم بعينهم الذين
دفعهم جاك لندن بالمسالة والمساومة والتخلى من برنامج النضال
الثورى .

وهاجمه الحزب بشدة ، فاحس بمرارة الية وساعات صحته .

وفي صبيحة ٢٢ نوفمبر ١٩١٦ دخل جاك لندن في حالة من الفيبوية
المستمرة . ومات في صباح نفس اليوم في الساعة السابعة .

لقد عاش جاك لندن اربعين عاما فقط . بدأ النشر في مطلع
هذا القرن . الا انه كتب خلال تسلك الاعوام الستة عشر ، تسعة
عشر رواية ، وثمانية عشر كتاباتحوى مجموعات قصصه القصيرة ومقالاته
والتي يبلغ مجموعها ١٥٢ قطعة ، وثلاث مسرحيات ، وثمانية كتب من
المجتمع وتاريخ حياته .

لقد عاش جاك لندن حياته بكل ابعادها ، بالطول وبالعرض ،
بالعمق حتى النهاية والارتفاع حتى القمة . وفي كل لحظة عاشها
كان عنيفا فيما يؤمن به . انه يواجه المجتمع بشبله وفتوته واحلامه
الخيالية ، ولا يتراجع عن طموح الا وقد استبدله بطموح جديد . انه
يواجه الرأسماليين والاحتكاريين بالكلمة المكتوبة والتبشير بين العمال
بالاشتراكية والخطب النارية . ويواجه الجناح اليسارى من
الاشتراكيين بانكاره العنصرية ، كما يواجه الجناح اليميني منهم بالتحدى
والفعل الحديدى .

لقد ارتبطت حياة جاك لندن الادبينة بحياته السياسية
بحياته الخاصة ارتباطا وثيقا .

فقد تميزت الفترة الاولى من حياته بالفكر النورجوازى وعملاته
القوية واحلامه الذاتية المهددة . وتميزت الفترة الثانية بنضاله
الاشتراكى والتصاله الشديد بالكادحين والعمال المضطهدين وأقوى

كتاباتة الادبية والسياسية ، رغم ما شأب هذه الفترة من افكار خاطئة تعبر عن نفسها في صرخات ذاتية او مواقف عنصرية . وتأتى الفترة الثالثة ليسود الخطأ ويندو هو طابعه الفكرى ويتروى فكره الاشتراكى ليصبح كهمس الضمير .

ان تلك الفترة الثالثة هى فترة النهاية : نهاية اعماله الادبية ذات الشأن ، نهاية علاقته بالحركة الاشتراكية ، نهاية حياته .

ان جاك لندن وقد وقف على القمة ، تغلب عليه نقائصه فتصبح هى طابعه العام . ان تلك المرحلة الثالثة لم تات من فراغ . فجاك لندن خلال مرحلة نضاله الاشتراكى كان تعبيرا حيا عن تخبط بعض القوى الاشتراكية الامريكية فى ذلك الوقت . ويتعبير ادق ، كانت اشتراكية جاك لندن نهبا للانحرافات الشديدة التى طغت على الجوانب الايجابية فى اعماله — والتى تبلغ بعضها قمة الروعة والقوة — لتخيله فى نهاية الامر الى العزلة والجذب .

ان جاك لندن الذى بدأ كتاباته بقصص قصيرة تركز على نواحي الضعف فى صفوف الطبقة العاملة ، وبرواية طويلة هى « ابنة الثلوج » العنصرية ثم بمواقفه السياسية العنصرية من الحرب الروسية — اليابانية ، وفهمه العنصرى للاشتراكية وشعاره « النقود النقود » ، هو نفسه جاك لندن الذى دافع عن العمال فى « النمل الحديدى » و « شئ كريبه فى ايدهو » و « المرتد » والذى هاجم المستغلين الامريكيين وجها لوجه ودافع عن ثورة الكادحين فى روسيا عام ١٩٠٥ وتعرض لهجوم عنيف من صحافة الاحتكارات الامريكية . انه الشئ ونقيضه فى ذات الوقت . ان ذاتية جاك لندن ومبادئه بالتكرار الذات ، ان عنصرية جاك لندن ومبادئه بالمساواة ، ان وضعه نيئشه وماركس فى جراب واحد ، قد وضعنا اقواله وسلوكه الفعلى امام تناقض حاد . وكان لايسد من حل هذا التناقض ، اما لصالح الاشتراكية بالتزواء تلك الافكار وتلاشيها ، واما بازدهارها لتصبح هى طابعه السائد . ان الظروف التى احاطت بنشأة جاك لندن ورعبه القاتل من القاع وطموحه الجنونى للثراء ، مع صوت واهن للصنفاء الخلاء ونبرة عالية للهناتين تروى بعنف بذور هزيمته ، مع كثرة تجهل الماركسية وتزعم رفع راياتها ، قد قاد كل ذلك الى انشاء نواقصه وصل التناقض داخله فى غير صالح الحركة الاشتراكية .

ان الجانب الشخصي لجاك لندن هلم للغاية ، انه ما ان يبلغ القمة ، حتى يهجر الطريق الشاق ، انه يعلن انه سيجلس هنا على تل الثراء حتى يمر به ركب الثورة فيلحق به . وهكذا يعزل جاك لندن نفسه عن القوى التي قال عنها يوما ، « أنا عائد اليوم الى النقطة التي بدأت منها » ، وكان يعنى بذلك الطبقة العاملة . انه مرة اخرى يهجر جيش العمال ، كما هجر من قبل جيش كيلي الزاحف نحو وشنجنطون . انه بدلا من ان يتخذ القمة منبرا يخدم من فوقه قضايا الناس الذين حملوه اليها ، يتخذ منها اداة « للنضال » من اجل ذاته ، من اجل اضافة مزيد من الجبال الى « ما يمتلكه هو » من جمال . وينظر الى مرحلة نضاله الاشتراكي نظرية تجارية بحتة ، « لقد كلفني الاشتراكية مئات وآلاف الدولارات » ، انها في حساباته تدخل في باب الخسارة . ويصبح معياره لما يكتب هو العائد عليه ، لا العائد على الحركة الاشتراكية . وتراجع بطاقته الحزبية التي كان يعتبرها يوما ما امر ممتلكاته ، ليحل محلها اليخت والقصر ومزرعة الخيول ، فيهجر الحزب ايا كان البرر الذي يسطره على ورقة الاستقالة . ويتحقق تحذير الذين اخلصوا له يوما واحبوه ، « ليس في وسعك ان تلعب لعبة الرأسماليين دون ان تفسدك هذه اللعبة » .

وتأتي عنصرينه لتكون الخطر الساحق الذي يتجاوز فرديته وذاتيته . انها لا تعزله فقط عن حركة الجماهير والحركة الاشتراكية ، بل تضعه ايضا في مواجهة ليصدم بها في عنف فيتهشم .

لقد قادته عنصرينه الى مناصرة الاستعمارية الامريكية في مواجهة حركة التحرير المكسيكية . وانتهت به الى مساندة الحرب الاستعمارية الاولى ، والالتقاء بكل القوى الانتهازية التي كانت تخفق الحركة الاشتراكية الامريكية ، والتي اتهمها جاك لندن نفسه بالمسالة والمساومة .

ان جاك لندن ، في مرحلته الثالثة ، يقاتل دفاعا عن نواقصه ، رغم نصيح الاصدقاء واشفاق المقربين . انه يبدو وكأنه يخشى الا يملك عوامل فشائه عندها تنقطع اسباب وجنوده .

ان ايتون سنكلير وبعض الاصغاء يرون ان جاك لندن قد انتصر . انهم يعنون بذلك انه قد اراد الموت لنفسه . وانه قد حقق ما كتب في فبراير ١٩١٤ ، « اننى اؤمن بصق الفرد في ان يكف عن الحياة » ، وكان قد أعلن في اواخر اياه ، « انه قد سئم كل شيء » .

ما أشبهه جاك لندن بالذئب لارسن بطل روايته « ذئب البحر » ،
والذى قضت عليه تناقضاته الداخلية . وما أشبه نهائيه بنهاية « مارتين
ادن » ، الذى قضت عليه فريقتيه ، والذى ما كان يموت ، لو كان
اشتراكيا حسب رؤيته هو .

بات جاك لندن فئعته الصحف الاشتراكية ، ذاكرة مغاخرة وأعماله
المجيدة للحركة الاشتراكية ، رابطة بين استقلالته من الحزب وحالته الصحية ،
مركزة في المقام الاول على ما قدم من كتابات واحاديث دفاعا عن الطبقة
العاملية .

وقالت مجلة « الجماهير » ، « لقد انخل جاك لندن - لأول
مرة - الكلمة الصادقة ونبض الثورة في الادب الانجليزي » .

وقالت جريدة رابطة الجامعيين الاشتراكية ، « لقد تقدم مجتمعنا ،
بمفادرة رفيقنا جاك لندن في غير اوانه » ، واحدا من طلابه ،
رفيقا سيظل لامد طويل أول من عبر عنا وساندنا ، وصديقا كان
يلتهب حماسا .. لقد وجه جل جهده في سنواته الاخيرة لاعماله
الادبية ، لكنه كان شابا ، وكان في وسع مجتمعنا ان يتوقع تجدد
مساندته لنا في سنوات اخضر » .

وتجاهلت صحف الاحتكارات الامريكية كل شيء عن تاريخه الاشتراكي
فقط ألحت جريدة التيمس ، « بأنه كان ذات مرة ، أكثر سعادة وأقل
واقعية ، عندما غدا الفنان مبشرا » . -

ورغم كل ذلك ، يظل جاك لندن واحدا من المسح ككتاب
امريكا الطليعيين . لقد كان أول كاتب امريكي يكتب في تعاطف
انسانى عن طبقته ، وواحد من القلة التى استخدمت الادب في
تصوير القضايا الاساسية لعصرها وارساء دعائم مجتمع المستقبل . ان
روح الامريكي العادى - روح البطولة الملتهبة والمغامرة سيظل
حية الى الابد في ثنايا قصصه ورواياته وموضوعاته المتهمدة ،
انها اليوم وغدا ذلك الارث العظيم الذى تركه جاك لندن
لهؤلاء الذين التصق بهم يوما وعبر عنهم في صدق وأمانة ؟ ..

المرايا التي من دماها الجموع
 أراها محملة بالجياد
 — فلا كاهنا كنت حين احتبست
 ولا بائعا كنت وقت الشراء
 ولكنني عاشق لا يقاوم
 تجف برأعه في السماء
 وكنت حنينا — كخلة — قلبى
 يجف على رثيتك الهواء —
 أراها محبة في الزوايا
 أراها مقعرة في العناد

* * *

قالت أمارتي في المساء
 تفتح زهر البنفسج
 تبرعم فيا دماء المرايا
 أرى وجههم في الدماء
 قلت هلم أقرئى
 قالت : يكون الذى ترتجيه
 ويأتى الذى لا يجيء
 وتقبل كل العواصف
 ويرحل هذا المساء
 قلت ففى الأرض متسع للجميع
 وقلبي ينفسج للسماء



المرايا

شعر : صلاح والنسى

(تطاير من حافر الخيل ومض الشرار
وعز على القلب مسوت النداء)

* * *

قرنفلة أنت يا مراآنى
تزيدين بهجة هذى الدماء
قرنفلة ما لها من مثل
قرنفلة فى ثياب السماء

* * *

فراشين كنا
نصرنا فراشا
وصوتين كنا
نصرنا غفاء

* * *

هو النهر يطرح طميا جديدا
يلقح كل الصحارى
ويفرش فوق البرارى زهور الهناء
هو القمح يطلق حد الرقيق سلاحا
فيكبر فى الطفل شوق الغناء
فلا الضسوء يحجبهم عن عيونى
ولا الرمل يحبسهم فى الرجاء

* * *

بمدين كنا
وانت فتاتى
وصرت مع الورد أم الهناء
تعودين من عمك الآن يا مراآنى



ويصبح ثوبك طميط ... دماء
تعودين من كوكب لا يكون
أمود من الجندب والافتراء
الفتح رمل الليالى مليا
وأنتقب فجرا ثياب الحياء

* * *

تعود الجياد الاصيله للبر من بحرها
تعود العصافير (تلك التى اسكتت) للفناء
تعود النباتات حتبا الى حقلها
تعود الزهور وينفى المساء

* * *

ويأبين كنا بصدر الليالى ،
تهدأ فى قفلهن الرجاء
نصرنا على النهر زهرة دغلى
وجدول طمى خصيب الدماء

* * *

أخاف المرايا التى تتحجب أو تنقمر
أحب المرايا التى تستوى

مرايا نخبيء فى ذاتها حلما
مرايا نبعثر فى عمقها ذاتنا
فخرج من صدرها ضدنا

* * *

هو النهر لامسها مرة
فصارت بكارة حلمى الذى ينطوى
وصارت براعم ورد على معصتى

* * *

يفاجئنى الطميط — بعد انقطاع —
هو البئر نر بهاء وماء
تداخلت فى النهر ، عشقا ، وفعلا ، وطيبا
تناسل فى جانبى الرجاء



قراءة لغوية في ألف ليلة وليلة

د/احمد ظاهر حسنين

- ١ -

المضون باختصار فيه استيرادية لقصة السندباد الحمال وانه وفد على مجلس فاذن له بالجلوس والطعام فكل وشبع وحيد الله وغسل يديه وشكر اهل المجلس .

بدا حوار بين السندباد الحمال وصاحب المكان او المجلس الذي اراد بدوره التعرف على ماهية السندباد فاعلمه السندباد بكل ما طلب واطلعه صاحب المجلس وهو السندباد البحري على ان حالته كانت كحالة السندباد : بؤس وعوز وعدم وفقر ولكنه بعد تعب ومشقة وسفرات سبع اصبح له شأن كبير . وبدأ السندباد البحري حكي للسندباد الحمال حكاية السفرة الاولى .

باختصار ، كان له أب تاجر مات وخلف له مالا وعقارا وضياعا ، ولكنه لم يرع لكل ذلك حرمة بل راح يبدد كل شيء ولم يبق له الا القليل ولكنه افاق على هذا القليل فحزم امتعته وقرر السفر الى مدينة البصرة وتاجر مع وفد من زملائه وانطلقوا في البحر حتى وصلوا الى جزيرة فالتقوا عليها عصا التسيار ولكنهم سرعان ما علموا انها سمكة كبيرة رسبت في وسط البحر ، وهنا قرروا النجاة بأنفسهم وادرك شهر زاد الصباح فسكت عن الكلام المباح .

- ٢ -

هذا باختصار هو مضون الليلة الثلاثين بعد المائة الخامسة من ألف ليلة وليلة . وقد جاء عرض هذا الموضوع على النحو التالي :

(١) كما هي العادة ودائما في كل ليلة تبدأ شهر زاد بالحكاية مفتضع « فرشة » القصة في شكل سرد موجز .

(ب) هذا السرد ما يلبث أن يصبح عملية استحضار كاملة لحوار يتصل بين شخصيات القصة المحكية .

(ج) تركيز على احدى الشخصيات وإعطائها الفرصة للسرد مرة أخرى ولا بأس هنا من أن يتخلل السرد أيضا بعض الحوار ولكن إيقامه ببطء وحيزه يطول عن سابقه .

— ٣ —

لنا على كل ذلك بعض الملاحظات فيما يتعلق باللغة . الحوار الذى تنقله شهر زاد موجز جدا وهو بهذا يختلف عن الحوار الذى تنقله الشخصيات الأخرى كالسندباد البحرى مثلا حين ينقل عن أصحابه ما حدث فأننا نجد بطيل كثيرا .

شهر زاد تنقل الحوار بين السندباد الحمال والسندباد البحرى على هذا النحو :

السندباد البحرى (للسندباد الحمال) :

مرحبا بك ، ونهارك مبارك ، فما يكون اسمك ، وما تعانى من الصنائع ؟

السندباد الحمال :

يا سيدى اسمى السندباد الحمال وأنا أحمل على رأسى أسباب الناس بالأجرة .

السندباد البحرى :

اعلم يا حمال ان اسمك مثل اسمى فأننا السندباد البحرى ولكن يا حمال تصدى ان تشمعنى ما كنت تقوله وأنت على الباب .

السندباد الحمال :

بالله عليك لا تؤخذنى فان التعمب والمشقة وقلة ما فى اليد تعلم الانسان قلة الأدب والسفه .

السندباد البحرى :

لا تسنح فأنت صرت أخى فاسمعنى ما كنت تقوله فأنها أعجبتنى لما سمعتها منك وأنت تقولها على الباب .

بصورة نسبية ، هذا يختلف عما جاء مثلا على لسان صاحب المركب .
صاحب المركب (للركاب) :

يا ركاب السلامة اسرعوا واطلعوا الى المركب وبادروا الى الطلوع
واتركوا اسبابكم واهربوا بأرواحكم وفوزوا بسلامة انفسكم من الهلاك فان
هذه الجزيرة التى أنتم عليها ما هى جزيرة وانما هى سمكة كبيرة رسبت فى
وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الأشجار
من قديم الزمان فلما أوقدتم النار أحست بالسخونة فتحركت وفى هذا الوقت
تنزل بكم فى البحر فتفرقون جميعا فاطلبوا النجاة لانفسكم قبل الهلاك
واتركوا الأسباب .

أرجو ان نلاحظ هنا ان الذى سمح بالسرد هذه المرة هو السندباد
البحرى وليست شهر زاد .

معنا الآن موقفان من الحياة استقبعا بالضرورة موقفين لغويين

الموقف الأول :

السندباد الحمال فى مجلس السندباد البحرى ورفاقه وقد أذن له
الآخر بالجلوس وقدم له الطعام حتى أكل وشبع كما أشرنا من قبل ثم بعد
ان غسل يديه دار بينهما الحوار الذى ذكرناه .

الموقف الثانى :

موقف ركاب ظنوا انهم آمنون على ظهر جزيرة وقد انشغلوا بحاجياتهم
منهم من يطبخ ومنهم من يغسل ومنهم من يتفرج ، ولمحاة غلوا انهم فى خطر
فصاح بهم صاحب المركب ان هلموا الى الهرب بأرواحكم . وقد مر بنا ماذا
قال لهم فى تلك الآونة .

كما نرى الموقفان غريبان : موقف أمان يوجز فيه الحوار حيث تكون
الفرصة مواتية لبسط الحديث والاسهاب فيه ، وموقف خطير كان يستدعى
مجرد صيحة ولكنه يجيء ضائفا ومطولا ومسهباً .

التناقض واضح واللغة لا تسير الموقف ولا تتماشى معه فى كل حالة ،
فهل لذلك من تبرير ؟

قد يمدنا علم اللغة الاجتماعى بأساس لهذا كان نقول مثلا ان الحوار الذى تسمح به شهر زاد وبرغم أنه بين رجلين الا أنه محكوم بنفس شهر زاد (كاتشى) من دأبها وهى حظية الملك أن تكون متجلة ورقيقة وغير مبلّة فلكل مقام عندها مقال ، وقد أثرت - وهى تقص - الا تزعج الملك بتطويل الحديث ومطه بين المتحاورين الذين تخلّفهم هى وهى بالذات . أما اذا كان القاص هو السندباد البحرى (الرجل) فان له طريقته فى اقتباس من يقتبس وبالكيفية التى ترضيه .

اننا اذن امام موقفين لغويين : أحدهما لامرأة رقيقة والثانى لرجل مغرار ولكل منهما طريقته فى سرد الحديث أو اجراء الحوار على لسان من يختار من الشخصيات . لغة الرجل ولغة المرأة لا شك تختلفان ليس فقط لأن الأساس هو الاختلاف الفسيولوجى فى اعضاء النطق والأحبال الصوتية لدى كل منهما ، بل أيضا لأن الاختلاف قائم فى عمومه على ما هو أهم من ذلك وهو المستوى الاجتماعى ممثلا فى العرف والتقاليد .

هذه الفروق بين الرجل والمرأة وبالتالي بين لغة الرجل ولغة المرأة او بدقة أكثر طريقة استعمال اللغة لدى كل من الرجل والمرأة فى أساسه قد جرّ هنا الى هذا التناقض القريب بين الموقفين : **الإيجاز اللغوى فى موقف البساطة فى مقابل التطويل والإسهاب فى موقف الخطر .**

ما رد فعل المستمع أو القارئ اذن تجاه هذين الموقفين ؟
المستمع فى الموقف الاول يحس بأنه مغلوب على أمره كان يود المزيد ولكنه يحرم منه رغما عنه .

وفى الموقف الثانى يشعر بشيء من عدم اللياقة « يستثقل دم » صاحب المركب ، اذ كيف يستطيع هذا الرجل الثقيل فى هذه الخطبة الطويلة فى موقف من أخرج المواقف وأصعبها .

ومع ذلك فان القارئ يحس فى نفس الوقت بنوع من التعاطف مع هذا الوغد الثقيل : استثقال لديه وتعاطف معه فى الوقت ذاته . وقد يبدو هذا أيضا أمرا فيه تناقض ولكنه على أى حال ينسائر التناقض العام الذى يسرى الليلة بأكملها .

التناقض أو المتباينة هي السمة الغالبة على أسلوب هذه الليلة بل وكل من يتحركون فيها :

السندباد الحمال (الفقير) في مقابل السندباد البحري (الغنى) .
السندباد الحمال (الوافد بالواقف) في مقابل السندباد البحري (الجالس في قصره) .

السندباد الحمال (المعتذر عن قلة أدبه) مقابل السندباد البحري (القابل للمعزة والمقامح) .

ويبدو التناقض أو بالأحرى التضاد ليشمل الزمن أيضا فهناك (الماضي البعيد) للسندباد البحري الضائع التائه المبدد لماله في مقابل (الحاضر النسبي) الذي يظهره يظهر الرجل المترن المصمم على انقاذ نفسه .

كذلك فهناك تناقض أو تضاد في الحالة أو الموقف أو الفعل فالناس وهم على ظهر ما ظنوا أنه جزيرة كانوا في حالة أمان وأكل وشرب ولهو ولعب ولكن سرعان ما تصبح الحالة حالة صياح وفزع وتنبه بالخطر المحدث مع طلب النجاة .

حتى اللقب الذي يحمله كل من السندبادين يتناقض هو الآخر . السندباد (البحري) بما توجبه الكلمة من مخاطرة وقوة وركوب المصعب والسندباد (الحمال) اسم على مسمى فعلا فقد أخذ اللقب من حظه في الحياة فهو حمال الأمتعة وهو حمال المتاعب في الوقت ذاته .

هذا النوع من التناقض أو التضاد أو سبه ما شئت أنها يعين على وضع تحديات أمام الذهن كي يتحرك فيرى عن طريق الأدب الحياة على حقيقتها معقدة متشابكة ، سطحية وعميقة ، معقولة وغير معقولة ، ثابتة ومتحركة وعن طريق كل هذه الاعتبارات تتعمق أحاسيسنا أكثر وأكثر لمزيد من التأمل والتدبير ومراجعة كل ما يدور حولنا بفكر جديد . وهذا في الحقيقة هو السر أو قل أنه اكسير الأدب الأصيل .

تبقى كلمة أخيرة في طريقة استعمال اللغة في الليلة كلها وهي :

في سرد شهر زاد نجد اقتباسا لعبارة أو جملة بلسان الشخصية التي تحكي عنها شهر زاد ، فنقول مثلا وأكل حتى شبع وقال : الحمد لله على كل حال . ان كان لهذا من دلالة فهي أقوى في رأيي من دلالة مجرد استحضار الصورة ، أنها تزيد على ذلك طريقة خاصة في التوثيق : توثيق القصة وهي كما نرى سمة لا تنفرد بها فقط العلوم الجدية كالحديث والتفسير والنحو .

وما إليها حتى نجدها في المادة الترفيهية التي كتبها العرب في العصور الوسطى .

وقد يرتبط بفكرة التوثيق هذه : تلك الاقتباسات الشعرية وايضا حديث الرسول (ص) وكل هذا قد ورد ليعزز من عزيمة السندباد البحري على السفر وركوب البحر كي يثري ويكون له شأن لأن الشاعر الذي يقنعه هو أن الموت خير من الفقر .

وايضا فائنا نلاحظ أن السندباد البحري يتكلم من منطلق القوة : الرجل الغنى الذي يوزع حسناته على كل الناس ، ومن هنا فان لفته تأتي لتتواءم تماما مع هذه الحالة ، فهو مثلا يخاطب السندباد بما يخاطب به أمثاله الفقراء : كاف الخطاب مجردة من أى القاب : مرحبا بك . فهاك . ما يكون اسمك ؟ وأكثر من هذا نجد أن منطق القوة يفرض على أسلوب السندباد البحري ألوانا من صيغ الأمر والنهى والنداء مجردا عن أية القاب ، خذ مثلا حين يقول للسندباد الحمال : أعلم أو لا تسنح أو يا حمال . ولا نستطيع أن نحكم على السندباد البحري بأنه كان جلفا أو متعجرفا لا يعرف الملاحظة في الحديث مع الناس وذلك لسبب بسيط جدا هو أنه حين اتجه بحديثه الى رفاته قال لهم : أعلموا يا سادة يا كرام .

الموقف المقابل هنا من السندباد الحمال أن لنفسه تجيء لتتوافق مع واقع كائنات بسيط مطحون ، فهو يقول للسندباد البحري : يا سيدي، بالله عليك لا تؤاخذنى : نغمة منكسرة فيها ضعف واستعطاف وهى تتراسل تراسلا أمينا مع الموقف .

لغة الحوار في الجزء الاول من هذه الليلة تسرى طبيعية جدا ومنسجمة مع الموقف . فالموقف أخذ ورد ، عرض وشكر واعتزام بالقص ولهذا فان صيغة الفعل المضارع مسيطرة الى حد كبير .

أما حين بدأ السندباد البحري يحكى قصته فالفنمة قد تغيرت كثيرا وتربت صيغة الفعل الماضي تقريبا على كل المساحة .

كذلك فان في موقف تحذير صاحب المركب لرفاقه نجد ايضا تراسلا أمينا للغة مع الموقف ومن هنا شاعت أفعال كلها بصيغة فعل الأمر : أسرعوا اطلعوا . بالروا . اتركوا . اهربوا . فوزوا .

لهذا وذاك فائنا نستطيع أن نقرر في طمأنينة أن لغة هذه الليلة يتناقض أحيانا وتتراسل أحيانا مع الموقف أو المواقف ، وبين التناقض والتراسل لا نفقد المتعة الذهنية بحال حتى مهما بالغنا في تطبيق المعايير اللغوية الصارمة على لباى ألف ليلة وليلة .



عن الهبي والشمس الصغيرة

قصة : غريب عسقلاني

غيبه الطين :

وقف على رأس الجبل .. بهره الاتق الترامى .. حدث
نفسه .. أهو الوداع ؟؟ .. وهدهد قلبه الصغير في صدره ..
هدات نقات القلب وتطلع الى السماء .. مرت غيبة حبلى
فوق رأسه فاستبشر .. يد يده وحدث نفسه .. لو احتضن
الغبية ؟؟ ! .. لكن الغيبة نرت بعيدا عنه فانتفض صدره
وركبه هم ثقيل .. أخذ يهدد قلبه الصغير ويناجى ربه الله !! ..

انبثقت في السماء شمس حمراء .. فسرت القشعريرة في بطنه ..
وتسائل : « أهو الخشوع ؟؟ » .. لكن البرد جمد أطرافه ..
نظر الى أسفل .. كان الوادى غارقا في ظلمة حالكة .. والوقت
في عز الظهيرة .. سال ربه الله :

— أهى المعجزة يارب الكون .. أم هو ترتيب جديد للأشياء ؟؟ !! ..

واطبق فمه على لسانه الذى تجمد .. وراح يتابع الغيبة الهاربة
.. اتسعت رقعة الغيبة حتى غطت سماء الوادى ثم انفجرت ..

امطرت طينا اسود لزجا .. وفحت في الفضاء ريح صفراء ..
وانطلقت اصوات ترد على اصوات :

— الغيمة اجهضت يا ولد !! ..

وسأل ربه الله — وكان خاشعا : —

— هل خالفت الغيمة خالق الكون ؟؟ ..

فهتعت الريح الصفراء .. وانطلقت نحو الوادي باتجاه بساتين
التفاح المزم .. خاف على اصحابه .. لكن النداء عاد الى اطارفه
وغزاه ريح الشوق .. وكلم ربه الله :

— هل تضيء شمسي الصغيرة هذا الكون يارب الكون ؟؟ !! ..
هدأت الريح الصفراء .. وتحولت الشمس الحمراء الى اللون
الارجواني .. ثم الاخضر .. ثم استقرت على قرص ابيض وهاج
واضاعات شمسه الصغيرة في صدره .. فنظر الى الوادي ..
كانت الظلمة الحالكة مازالت تغلف الاشياء .. لكنه اصر على الهبوط
الى بساتين التفاح المزم ...

سحب عينه من وجهه ودحرجها .. فارت العين حوله مدة
دورات .. ثم تشكلت تدريجيا اخضر .. وانطلقت العين والقنديل ..
وانطلق في اثرها عبر دروب الجبل .

العين تدخل القرية :

دخلت العين القرية الرابضة عند تحمي الجبل ، وانندست في
عفن عجوز دخلت اعماما كثيرة .. وعاصرت ازيمات الكسوفات
والخسوفات الكبيرة ..

تبسمت العجوز .. ذرفت ديمة قديمة ، وقالت :

— انتظرت وصولك بعد غيمة الطين .. خفت عليك يا ولد .

✽ كيف الاصحاب ؟

— ما زالوا في بساتين التفاح ..

✽ شمسي ما زالت دافئة .. كيف الوصول اليهم ؟ .. اختم عليهم
مطر الطين .

— وشموسهم مازالت دافئة .. لكن الحصار عنيف !!

أهى الغربة يارب الكون ؟ .. القرية غادرها الناس .. وتبدلت
حال الأشياء .. هل جئنا يارب الكون زمانا غير الزمان ؟ أو هو
المكان غير المكان ؟ أو هو ترتيب جديد للأشياء .. وعدهد قلبه
الصغير .. وخرج العين .. فانتقلت قنديلا حذرا وعادت السى
حضن العجوز .. نخرجها عدة مرات وفى كل مرة عادت
العين الى حضن العجوز .. فاستبد به القلق ..

قالت العجوز :

بوابات البساتين مسكونة برجال التيه ..
أعاد العين الى وجهه .. فانتشر الفرح على وجه العجوز ،
وزفرت دمعة أخرى ..
— ما أبهى طلعتك يا ولد ! ..
وانطلق الى أصحابه .. شمسبه مازالت دافئة فى صدره ..

العراف ونبؤة الشراب :

قيده .. على بوابة البستان .. شبحوه على صليب من
خشب التوت ، تأملت ديدان القز الذهبية وامتصت رنتاه لريج
التفاح الذى عبق من شجيرات البستان .. تبسم .. اتسعت
الابتسامة .. صارت بطول الصليب وعرضه .. ثم صارت رقعة
حريرية .. طارت من حوله فراشأت الحرير .. فأصبح الحرير
قميصا بديما لبسه واستعد لمواجهة .

ظهر فى الانق سرب غريبان كستها الغيبة ريشا طينيا ..
حومت الغريبان حول-الصليب .. سرقت القميص الحريرى وانطلقت خلف
الجبل ..

زقزق شحور — طفل نعبت رائحة التفاح من جديد فاكلتسى
قنصيا حريريا جديدا .. فعادت الغريبان تجر فى ذيولها غبار
الطين وسرقت القميص .. لكن قميصا جديدا كسى ثامته قبل أن
تعود الغريبان خلف الجبل .. نعبت الغريبان نعبتا متواصلتا حتى
سقط غراب عجوز وفاحت من حوصلته رائحة عطنه ..

وبقى هو مشبوحا على صليبيه أمام بوابة البستان تطن فى
اذنيه كلمة قالتها العجوز بعد أن ذرفت دمعة عنيفة : —

— ما أبهى طلعتك يا ولد !

غابت شمس ، وطلع قمر .. وغاب القمر ، وطلعت شمس ،
وصليب الثوث مازال أمام بوابة البستان ، ورجال التيه يبحثون
من شمس صغيرة ..

ضربه المحقق بجناح الغراب القطن .. صرخ :

— من اين أتيت ايها الغريب ؟

— من منا الغريب ؟ !

وجدل المحقق من حوصلة الغراب سنوطا لوح به ..

— كيف هبطت على الوادى ؟ !

— أنا ابن الوادى ..

— أين الشمس ؟ !

— في كبد السماء ..

— شمس السماء فقدت حرارتها ... وها نحن نرتعد من
البرد ..

— الغريبان لا يعرفون الغفاء فى الوادى ..

رقص المحقق وتبدلت ملامحه الادمية .. ظهر من حلقومه
ناب معقوف .. صار كائننا كريها .. وكز على اسنانه :

— عندها سقط الغراب .. صمت المراف عن الكلام ولكنه
أشار نحوك ولوح بسوط حوصلة الغراب .

— أين الشمس .. ؟ !

— فى صدرى .

رقص المحقق وصاح فى رجال التيه :

— استدعوا الجراحين من مملكة التيه .

توافد علماء الجراحة .. القريبون منهم وصلوا على ظهور
البغال والحمير ، والبعيدون ركبوا السيارات والطائرات ..
والبعيدون البعيدون حملتهم طيور الرخ قطعت بهم سماوات وبحور ..
عقد الجراحون مؤتمرا عاجلا وأخذوا جميع الاحتياطات .

شقوا صدره .. بحثوا عن الشمس .. وعندها وصلت
اصابعهم الى شرايين القلب انصهرت .. ضموا الجرح حتى تنبو

اصابهم من جديد .. وكرروا المحاولة عدة مرات .. في كل مرة يسقط جراحون الى لابد .. ومنهم من فقد عقله ومازال يبحث عنه .. وفي كل مرة يسقط المحقق مفتشاً عليه عندما يرى الجراحين وقد فقدوا اصابعهم !! ..

وفي الليل تغفو الاشياء .. ويحلم المصلوب .. ينجى ربه الله :

اصحابي محاصرون في البساتين .. والجراحون يشقون صدري كل يوم ويضمون الجرح كل يوم .. اهو الغدر والكل شاهد عليه ؟ !! ..

وفي احدى الليالى سمعه المحقق ينجى ربه الله :

— يارب الكون يا الله .. لماذا تلخرت القبائل .. انا ابن هذه القبائل .. واصحابى شبانها .. اهو الجزاء لاننا ما نسينا ائنا المسبية .. ام جزاء الخوف على جدائلها المنعوفة في كل الجهات .. !! ..

وفي الصباح رقص المحقق حول الصليب وتهقته في رجائه :

— اصرعوا الجراحين .. وانتشروا في الارض .. استدعوا شيوخ القبائل .. كل شيوخ القبائل ، ولا تنسوا الشيوخ الذين ماهدونا على حسن الجوار .

وضرب الصليب بقدمه .. وتهقته :

— تخبىء الشمس آملا في نصره القبائل ؟ ! .. مجنون يا ولد !! .

شيوخ القبائل يبللون ثيابهم : —

حدثت العجوز التي عاصرت الكسوفات الصغيرة والكبيرة ، انه عندما وصل شيوخ القبائل بصقوا في وجه الشاب المشبوح على الصليب وتبسموا لرجال التيه !! ..

وحدثت ايضا :

— ان شيخ المشايخ اعمانا في اثبات حسن النية طلب من رجال التيه ان يؤدب الشاب بسوط حوصلة الغراب .. لكن رجال التيه طلبوا من الشيخ ان ينتزع من صدر الشاب الشمس الصغيرة حتى تضيء لهم دروب البساتين .

وقالت العجوز فيما قالت :

— ان شمس الله تورات يومها ، واطبق على الوادى ظلام
ثقييل ولم يعد الواحد يرى طرف اصبعه ، وأن رائحة التفاح
عبرت في الوادى فأصيب الشيوخ بالسعال واتسعحت حنقات عيونهم ،
ثم هاجبهم غص شديد ، فبللوا جلاليتهم .. ثم هجم عليهم الفئيان
فتقبّلوا قبلاً كريها ، ويقوا على هذه الحال حتى تقبّلوا
امعاءهم .. فتلوت الامعاء ثعابين مقبولة ، وهمد الشيوخ هلماً ..

وحدثت العجوز أيضاً أن :

— شمسا صغيرة أضاعت البساتين ، فانطلقت الاهازيج من بين
اشجار التفاح .. تغنى للقبائل .. تبشر بأن رجلاً قادمون
لا يأمنون خداع رجال التيه ولا يسألون .. وأن الايام الجميلة
ما زالت في بطن السفين ..

وحدثت العجوز :

— أن رجال التيه لم يدفنوا جثث الشيوخ ، وراحوا يضربون
في العتبة وسط نعيق الغريان .

ماذا تقول العجوز : —

يتحدث الناس هذه الايام عن مجوز قديسة تطوف بالقرى
والمدن والمخيمات ، تظهر في الازقة والحواري والاسواق
تسأل كل من تأبى اليه :

— هل مازال رجال التيه يضربون في العتبة ؟ !!

وعندما يبتسم لها الواحد من الناس تتشجع وتسأله :

— هل يامن شيوخ القبائل رجال التيه في هذه الايام
ايضاً ؟؟ !! .

وعندما يضحك الواحد من الناس تلمس صدره وتطفو على
وجهها بقايا جمال وقور .. وتقول بفرح :

— ما أبهى ظلمتك يا ولد !! ..





عتاب طير لشجرة ضائعة

الغمام
نجيب سرور
مغترباً
في وطنه

جيلي عبد الرحمن

تحمل اجنحتي طيفك ، اطيارك
موسيقى الجندب ، فرمارك
لون الطحلب .. زاحم انهارك
ونحيب الساقية ، وابقارك

انكثى .. همك ارعاه ، واسقيه
وانكثى ... فكري في فلووات التيه

طينك خشن ، وقديم كالغرين
ملء الريق ... وملء ترانيم الأرغن
نسيت افركك الثلجية .. ليلى الاككن
ومصاييح الزمن الغابر .. قمرء الأغصن

عادوا افواجا .. خلف الجاموس
فحل البصل ،
ولوز القطن ،

الناموس

الجلباب الكتان .. على دورة قادوس
يتهدل حولي .. يتمختر مثل مروس

عذبني شوق .. يخصب نسقك ، ازهارك
واصطبرى : سوف اقبل ساتك ، اشارك

افصائك سارية تشواق الى البليد
ووباء الغربة فرق جلدك ..

سرطانا في الجسد

يدك النجماء تحسط غدا ،

ليس مصري ، وغدني

وتوهمت وعليك اللعنة ،

أنتك ظباى لعظامى ، ويدى !

* * *

البسة كانت رمسية

وتحايا « انتليجنسية »

وغريبان التقيا .. والماضى احجار منسية

اعمتك ثريات المنفى

ضحوة اتجئنا القدسية

وحواضر قريتنا فى الطين

ضياما ، وفروسية

* * *

ظلك ناطور

وذراعك صبلر

وحفيك عجة

نسمة لقيانا فائرة

أو لم نستطب اللقمة ؟

استعذبها باللبين الرائب ، والفجل ،

وأغمسها فى الحقل

وانت تحيين الشيبانيا

وعتاتيع الكلمات ،

وبيض الحيتان المقلى

* * *

استفلقت الصحف أمام الابتكار الأجلقة ..
تخور على المرمى

تزدرد شعارات الموتى

كعصا موسى .. والآنمى !

* * *

يا أنت تعالى الزمن الفادر ،

فانتقشنى

صور الأغلفة الزرقاء بأوروبا

— من أجل الأمريقى لوموبيا

— بعد الرقصة تضطجعين معى

* * *

ولعاب بعباث الطير ... على الشجر المحنى

ومرمى

نكست الأعلام

مبحثرة

واعتنق الطير .. القمحا !





موسم الفقراء

احمد والي

تطلقوا حولها ولدان و بنت ، كانت ترفع اغطية الاواني تذوق الطعم وتختبر النضج .

للابن الكبير بكدة البطة ، وللذى يليه القانصة وللبنت كان القلب واصابع المحشى الخضراء والمشعوبة كانت للأربعة أما الأصابع البيضاء اللامعة والتي سقطتها من مرق البطة فستكون عند المغرب حين يجيء الأب ، فربما اتى معه ضيف ، اليس من الاجمل أن يجيء ضيفهم فيجد البيت مستورا ؟

اكرام الضيف واجب ، وهو فوق هذا ستر لهم وغطاء ، حتى لو كان اليوم هو يوم الموسم وحتى لو كانت هذه البطة لا يذبحونها الا كل عام سيجيء الضيف فيجد الطعام واللحم ، أما الفاكهة فسيأتى بها الأب ... والبيوت سسر وأحاديث ، ولابد أن يبيض وجه البيت فيبيض وجهه الأب الحائى اللطيف ، فيبتسم ويفرح ويحكى للولدين القصص ، والبنت يرفعها بكفه للسما فترتجف وتكثر وتخاف ... ثم تطهئن وتضحك وتكركر حين تلقاها راحة كله الآخر .

اليوم مع الشقق سيجيء ، فى قطار الرابعة ، يخلع البدة الزرقاء المتربة من آخر الدنيا يجيء ، من السويس وتراب الطريق على أكتافه وتعب أسبوع ، سبعة أيام ولياليها بالتمام والكمال ، يفصل عربات القطارات عن بعضها وسط آلاف البضائع القادمة من الميناء وسيعود منها ربما بلعة للبنات والولدين وربما بعض من الفاكهة يتقاسمها الجميع .

سيفرح وسيفرحون ، أسبوع كامل تملأهم البهجة بوجوده معهم ليل نهار سيلبس الجلباب الأبيض الفضفاض فوق الصدرى اللامع كالحرير ويحلق شعره ويصحب الولدين لصلاة الجمعة غدا نظيفين بعد الحوم ، والبنات المجدولة الشعر ضفirtين على صدرها الصغير بأشرطة زرقاء وحمراء سوف تنتظرهم مع الأم لمسا يعودون ، وفى الحوش الشمس الوسيح يتناولون الغداء :

بقايا طبخ الأمس ، وبهم جميعا ستفرح الأم وتسال قبل أن يجيء صباح السبت (وهو يوم السوق) : ماذا نأكل غدا ؟؟

ويقترحون من الطعام أصنافا شتى ويطلبون بأنصاف شتى ، لكن ليس هذا مهما فبالليل سيجلسون حول الأب وسيحكى لهم حتى تنس الجفون : كل ولد على فخذ أراخ رأسه والبنات فى حجرة ستقام ..

حاسدين أنفسهم ينامون لانه معهم ودائما اليهم سيعود ، حزاني على اولاد زميل ابيهم الذى كان يحكى لهم عنه ... كيف صفر لسائق قطار البضاعة يوقفه حتى يتمكن من نصل العربات عن بعضها وكيف تعجل القطار فأنحشر الرجل بين تصادم العربتين ... وصرخ — جرى أبوهم نحوه وخلصه من بين الحديد ليلفظ على يديه أنفاسه وينصحه ان « يشحت لعياله القوت ويترك هذا الشغل » .

سينامون هاتىء الببال لانه معهم لازال ولانه دائما سوف يعود واليوم موسم وكل شىء جاهز معد ، لم يبق الا دقته على سقاطة الباب النحاسية يعرفونها من كل الدقات .

اذنت العشاء ولم يجرىء فائقبض منها القلب واضطربت ، وخرجت بعد ان نام العيال جائعين ... ينتظرون الاب الذى حتما سيفضض لىا يجرىء ويعرف ويزجرها « ليه مش عشيتى العيال ؟ مش حرام يناموا جعانين فى ليلة مفترجة زى دى ؟ » .

ومر قطار وهى على الرصيف تنتظر (واقفة ترتعد من البرد متدثرة بطرحتها الخفيفة وجلبابها الاسود وتقشعر لىا ترد على خاطرها الامكار السود) وقطار « آخر مر » حتى جاء القطار الآخر والاب لا يعود ... وتبعد عن ذهنها خاطر السبيء وتتناسى القصص الحزينة التى كان يشغل بها الولدين لىا يعتركان ، ويخطاها المتناقلة الواجئة لبيتها تصود (قبل ان تستيقظ البنيت فتخاف) وهى تمنى النفس انه حتما فى الصباح يجرىء ليعتذر بان زميله عامل المناورة تخلف لاسبب تلعبها السماء وكان عليه ان يحتل ليلة اخرى حتى يجرىء بديل !





ليلة العشق والدم

قراءة في رواية جديدة

حسين عيد

صدرت للكاتب إبراهيم عبد المجيد روايته الثالثة منذ أيام ، وهي بعنوان « ليلة العشق والدم » بعد أن قدم من قبل روايته « في بياض الأرض » في عام ١٩٧٢ ، و « في الصيف السابع والستين » في عام ١٩٧٩ .

لماذا قدم الكاتب في روايته الجديدة ؟

رؤية قاتمة :

تقدم الرواية خمسة مخلوقات رئيسية بائية ، يعيش كل منها في عزلة عن الآخرين ، مشدودا الى البقية - في الوقت ذاته - برباط خفى ، ريدورون في حلقة جهنمية ، قدرية ، رهية ، ويلعب كل منهم دورا محكما عليه بأدائه ، يؤديه دون تدخل منه ، كل قوى قدرية تتحكم في المصائر وتوجههم كيفما شاعت ، فاذا تقارب اثنان فهو الانفجار الدامي ، حيث لا مهرب من المصير الفاجع الحتمي ..

وسط مناخ كهذا تبدو الإرادة البشرية محدودة الدور جدا ،
ويصبح المخرج الوحيد أمام هؤلاء الأشخاص هو الهرب من هذا الجحيم ،
وهذا ما حققه فؤاد وغلة أيضا .

كيف بدأت الأمور ؟ وما هو زمن الرواية ؟ ، وكيف تطورت الأحداث
لتقدم في النهاية هذه الرؤية القاتمة ؟ وما هو الأسلوب الفني الذي
استخدمه الكاتب في تقديمها ؟ وهل هناك ثمة مآخذ على هذه الرواية ؟
وما هي ؟ وأخيرا ما هو الانطباع العام عنها ؟

زمن الرواية : البداية .

يقول آلان روب جريبه « لقد تردد كثيرا في السنوات الأخيرة
أن الزمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة . فمنذ أعمال
بروست وكافكا والعودة إلى الماضي ، وقطع التسلسل الزمني . بدخل
أساسا في تكوين الحكاية ومعالجتها » .

وفي هذه الرواية يلعب الزمن دورا رئيسيا .. حيث تجري أحداث
الرواية على عدة مستويات للزمن أحدها زمن السرد الروائي ويحصر
في عدة ساعات من أمسية يوم من أيام يناير عندما يعود الشباب
فؤاد إبراهيم عبد الحق بعد غيبة عشرين عاما ليتقبل العزاء في موت أبيه
وذلك في السراق المقيم لذلك بجوار ترعة المحمودية بالإسكندرية .

وفي السرد نعرف عليه عم محمود (؟ !) الذي لم يوضح لنا
الكاتب علاقته به ، فاندفع إليه فؤاد يحتضنه . كما التقى أيضا
برفيقي صباه حسن المعداوي ودومة . لكن الليلة تنتهي بأن يقتل دومة
حسن المعداوي ويهرب فؤاد في زحمة المفاجأة ، ويركب المعدية للشاطئ
الأخضر لترعة المحمودية ، ثم الترام الذي يقله إلى ميدان المحطة
حيث ينتظر سيارة تنقله إلى القاهرة .

لكن يتقاطع مع هذا المستوى الزمني مستويات أخرى مسنعة
للزمن ، لكل بطل من الأبطال الثلاثة : فؤاد ودومة وحسن ، وتتفاوت
هذه المستويات وتتباع ، وتتقاطع لتستعيد ما حدث منذ عشرين عاما ،
وتتدرج من لحظة الحاضر الأخيرة الدامية بالاسترجاعات ، وتراوح
ذهابا وإيابا خلال هذه الفترة دون ترتيب .

تكنيك فني متطور :

ومنذ البداية يتضح أن الكاتب قد استخدم في روايته عددا من الأساليب
الفنية المتطورة .. فهو - أولا - قد استخدم أسلوب تيار الوعي لدى

إبطاله الثلاثة لالغاء الضوء على حياتهم الداخلية من اظهار ماضيهم وانارة مستقبلهم بالإضافة الى إبراز حاضريهم ، حيث أن « سمة الوعي نفسها تستلزم نوعا من الحركة لا يتقدم بالتقدم الآلى للساعة ، انها تستلزم — ببدل ذلك — حركة التنقل الى الخلف وإلى الامام .. حرية مزج الماضي والحاضر ، والمستقبل المخيل » .

لقد استخدم ابراهيم عيد الجيد تيار الوعي في روايته من خلال وسيلة سينمائية للتعبير عن الحركة وتعدد الوجود .. هذه الوسيلة هي « المونتاج » الزمنى لكل بطل من أبطاله خلال ثبات جلستهم بالسردق ، على حين يتحرك وعيهم في الزمان . أى « وضع صور أو افكار من زمن معين على صور أو افكار من زمن آخر » .

كما وظف الكاتب — ثانيا — حيلة فنية أخرى هي زوايا الرؤيا المتعددة لنفس الواقعة ، حتى يستطيع القارئ أن يلم بها بصورة شبه مكتلة ، تمكنه أو تساعد على الوصول الى الحقيقة .. وقد ظهر هذا في عرض حادثة اعتداء حسن المعداوى على دومة ، وطعنه بخنجر ومحاولة قتله وذلك منذ عشرين عاما مضت .

فمن رواية فؤاد نجده يحدث نفسه « حسن كل اضعف الخلق ، ونجح في بقر بطن دومة بسكين من أجل وردة .. كان غريبه في حب بائس . هكذا تردد في الحى » .

ثم عندما يستعيد دومة ما حدث فيذكر انه .. « يسبح المسافة الصفرة الى الشاطئ مقرا: هدم الكشك وتكويه فوق المصدية ليقطع رحلة الى الجنوب وإلى الجنوب .. »

ماذا تفعل ؟

انه حسن الذى كان قد قام خلفه . هاهو املك . ولن يقبوم اليوم .. ودون أن يتكلم يهاجبه حسن » .

وبعد أن تذكر دومة لحظات الواقعة ذاتها .. ها هو — في لحظة أخرى — يطلق حكمه على حسن فيقيم حلالة الاعتداء بانها « حماقة حسن الذى أراد قتلى خوفا أن تخفى المصدية فيتسول .. » وتكبل الدائرة أخيرا عندما يستعيد حسن لحظات عودته بعد أن اكتشفت وردة عجزه عن ممارسة الجنس معها وهربه منها فيقول « لا ينسى كيف اختفى ، أما وعاد ليجدها تتحدث عن دومة ، يقول لنفسه : انراه ما يزال قريبك وانت تجهل ؟ » .

من هذه الزوايا المتعددة تتجلى حقيقة ما حدث منذ عشرين عاما ..
كان حسن يحب وردة ، لكنها اكتشفت عجزه ، فبدأت تهتم بدومة وتتحدث
عنه ، ففار منه واعتبره غريبه وبدأه بالعذوان ثم طعنه بالخنجر
وحاول أن يهرب ..

وبهذا الأسلوب الفنى تمكن الكاتب أن يعيد تجسيد اعتداء سابق ،
بإبعاده المختلفة فأتاح للقارئ أن يلم بحقيقته من أشلاء الحوادث
المتناثرة فى وعى كل شخصية .

كما استخدم — أيضا — إبراهيم عبد الجبيل أسلوب « القطع »
السينمائى .. فالمشهد الأساسى المفاجئ هو مشهد دومة وعمو
بقتل حسن هذا المشهد المروع والذي تبدأ به الرواية يتكرر — مستعادا فى
أعماق فؤاد — بأشكال مختلفة على مدار العمل ، فساعد بذلك على
تكثيف الذكريات ، وكون عنصرا ضاغطا على تفكير فؤاد لاسترجاع وإعادة
تقييم وفحص كل ما مضى وما يحدث وما سيجىء .

ويمكن تتبع تكرار هذا المشهد الدموى الرهيب ، المتناثر على مدار
العمل كما يلى :

— فى السطور الافتتاحية من الرواية نجد فؤاد مصدوما « لا يصدق »
بعد عشرين عاما يقتل دومة حسن المداوى . وكيف ؟ أمام عينيه .

— ثم يفجعه المشهد « قتل دومة » حسن المداوى نجاة . قام
وتقدم ووقف أمامه وصرخ « يا عضو المجلس ... وانطلق الدم من العنق
الى سقف السراى ككثيفة ، فاضاب القريب والبعيد .

— ثم يستعيد المشهد الرهيب « لحظة كانت اقصر من الخفصة ..
صرخ قهقهة دومة « يانذل يانجس » وكانت السكين العريضة الصقيلة قد
ارتفعت عاكسة أضواء المصابيح ، فاضاء الليل أكثر ، وسرى برقعها
فكان له خيال ساطع ، رآه فؤاد يتحرك كالمشاهب على جدران
المنازل القريبة ، قبل أن يرى السكين » .

— وهكذا تتسع رقعة الذكريات بمضى الوقت ، وتتضح تفاصيل
الواقعة « صدره ينتفض المشهد ، يعود يكبس على روحه ، لابد أن ثيابه
تلوث بالدم ، لقد جذب دومة حسن الى الامام مسافة كبيرة فى لحظة ،
وصرخ مطيرا الرأس ، فقفز هو — فؤاد — بعيدا مرعوبا ..

— ثم وهو يدور فلة على المعديّة « هل يمكن أن ينسى أحد قتلا
كالذى رآه من لحظات ؟ ادرك فؤاد أنه لم يعرف نفسه بعد » .

— مازال فؤاد لا يصدق ما حدث لذلك سأل غلة « هل خرج حسن
المعداوى من السجن ؟ أفلت السؤال منه كأن حسن لم يقتل منذ قليل .
كانه — فؤادا — لا يزال يصدق ما فكر عن خرافة ما حدث ، وكأنه مجرد
حلم أو كابوس . وبالفعل لا يصدق أنه رأى قتلا ودما وسكينا ، وسمع
صراخا وصخبيا » .

— وتعود الواقعة — ثانية — تسيطر عليه سيصحو المثابسون
ويعتدل المتبللون ابتهاجا بالصوت الرخيم القوي العميق .. سترتفع
أصوات الاستحسان والانبهار .. ستخرج النجوم لتزحم السماء مظلة على
الشيخ المأخوذ بالقرآن مترقبة خاتمة الليل صافية النسيم ، ربما
متسائلة فيما بعد : من كان يصدق أن دومة سيتوجس هكذا ؟ لن يكتفى
بفصل الرأس ، ستلمع السكين من جديد وهى تطير لتفترس مرة ومرات
في صدر وبطن حسن ، وبين ساقيه ، سيمسك دومة بالجسد مقطوع
الرأس من صدره يطعنه » .

— ثم يأتى المشهد المروع في ومضة سريعة شاملة « ينظر دومة الى
وجه فؤاد للمرة الأخيرة فى فؤاد فى عينيه تصميا هائلا وغريبا ، وما يلبث
دومة أن يقف ويصرخ وتخرج السكين .

— قتل عضو المجلس .

يصرخ رجل دومة .. يضحك .

— قتل حسن بك » .

— ويبقى من الجريمة البشعة نظرة اخيرة فى ختام الرواية « وكانت
نظرة دومة اليه وهو ممسوك بإحدى اتباع حسن تخيفه ، اذ نجاة تذكرها
فأطلت واسعة وسط ظلام الليل » .

كان مشهد القتل رهيبا ، مروعا ، غيبة العقل فى اغوار فؤاد ، لكنه
ظل عالقيا يعاوده بين فترة وأخرى ، ويتردد صده فى تيار وعيه
باستمرار .

أبطال قديرون :

يعتبر أبطال رواية « ليلة العشق والدم » فؤاد ، حسن ، دومة ،
ووردة .. أبطال قديرون ، بمعنى أن القدر هو الذى يحرّكهم كالمأسى
الاغريقية القسدية ، ويتحكم فى مصائرهم سواء شاعوا أم أبوا ذلك ..

وبذلك تقدم الرواية عالما كعالم الفن التعبيري .. « عالم قاتم
لا تخضع فيه الدوافع الانسانية لمنطق العواطف لمبل لنوع من الغضب
والعجز يكونان فى صميم الإنسان » .

وعليه يمكن اعتبار هذه الرواية رواية تعبيرية . لأنها تطرح في ثناياها موضوع الجريمة الجنسية (جريمة اعتداء حسن على دومة منذ عشرين عاما سابقة) ، وكذلك موضوع التمرد على الأب (تمرد مؤاد على أبيه لزواجه وهروبه من المنزل وهو في سن الثالثة عشرة) .. كما تطيح بابطال الرواية الاهواء الجاحية ، وهي « أمور لم تبسر ولا يمكن تبريرها ، كثتها ولدت من اغوار مجهولة » .

ولعل تحليل شخصيات الرواية يلقي مزيدا من الضوء :

حسن المعداوى :

يحمل منذ مولده بذرة شقائه لانه لقيط « عم سبسم وجده ملفونا في خروق قديمة فوق شاطئ ترعة الحمودية .. وأخذه ورباه وقال ولد يعينى » . ولما كان منوطا به رعاية الأبقار والحصير فقد اعتاد عليهم والى الشنوذ . ثم عمل بعد ذلك على المعدي التى يملكها . ولما نشل في علاقته مع وردة ابنة عم سبسم واكتشف أنها تهتم وتردد اسم دومة ، اعتدى عليه وطعنه بخنجره وهرب ، لكن مؤادا انقذ دومة فاعترف على حسن وقبض عليه ، فسجن ثلاث سنوات ولاقى معاناة وعذابا وشنوذا في السجن في عامه الأول من ثلاثة من زملائه المساجين . ولما خرج من السجن انتظر خروجهم فخذلوه ، مات أحدهم وقتل الثالث الثانى ، فأخذ حكما جديدا ولطه مات في السجن .

وخرج من السجن بشهادة حسن سر وسلوك ليعمل في « بوفيه » شركة الغزل ، ثم ساعيا لمكتب سكرتير رئيس مجلس الإدارة ، وسرعان ما ترك العمل وافتتح كشكا على شاطئ الحمودية باع فيه السجائر والقصص ، وما لبث أن اشترى عربة نقل بمقطورة ، فخطا خطوة كبيرة إذ صار بعد سنوات معدودة صاحب أكبر أسطول نقل في المدينة ، ولديه أكبر زريبة لتسمين البهائم ، وأول مزرعة سمكية على الأرض الخراب خلف الحى . كما صار عضوا في مجلس الحى ، وهو يستعد ليخوض الانتخابات ليمثل الحى والمدينة .

ورغم هذا الصراع الدؤوب للوصول ، فانه عندما يعرف أن دومة يفكر أن يتزوج فلة أخت وردة ويحاول أن يعتدى على دومة بالخيرانة بشكل عنيف ، يعكس عاهاته الظقية ، فيهرب دومة .. لكن حسن يفكر ويدبر أن يقتله في ذات الليلة ويتفق مع أربعة رجال على ذلك . لكن دومة يكون أسرع منه ، فيقتاله في سراق العزاء .

ان حسن سجين قدر غامض ، فهو أولا لقيط ، ثم يصيح شاذا جنسيا فلا يستطيع أن يقرب امرأة ، وهذا ما اكتشفته وردة ، ثم بائعة لبن مسكنة ، وعندما يقرر أن يقتل دومة يناله دومة أولا .. كما أن صعوده السلم

الاجتماعى صعود انتهازى ، يحمل فى ثيابه بذور انهياره .. تختم اغتياله بواسطة دومة اقرب القربين اليه .

ان حياة حسن وصعوده واغتياله سلسلة قدرية مستمرة من قضايا تحدث جبرا ، غير مبررة ، ولا يمكن تبريرها .

دومة :

ابوه بياع غزل البنات ، جند اخوه .. بينما اعنى هو من الخدبة بسبب قدمه . مات اخوه فى الحرب ، احب وردة ، لكنه كان يعنى أن فقرة يفت حائلا دون زواجهما . وعندما قرر أن يهدم الكوخ المقام على شاطئ الترعة ليهرب معها تشاجر مع حسن وطعنه حسن بجنجره وأنقذه فؤاد . ولما أخبرها ابوها أن تتزوج شخصا لا ترغبه انتحرت حرقا . لكنه عاش يحيا بعد موتها ولما خرج من السجن (وهو عتوه) وصعد نجمه الاجتماعى ذهب اليه يطلب عملا (موقف لا يمكن تبريره أيضا) فأوكل اليه رعاية البهائم ثم تركه يوزع الطيب على سيارة نصف نقل ، وكان يعطيه مائة جنيه شهريا يرمى بها أمه المتعدة بعد أن مات أبيه (!) .. لكنه انقذا لفة أخت وردة الصغرى من زواج لا ترضاه يفكر أن يتزوجها .. وعندما يخبر حسن المداوى بذلك يثور عليه ، ويضربه .. فيحاول دومة أن ينتحر لكنه يفشل . ثم يقرر أن يقتل حسن فى الليلة التالية (ليلة سراق أبو فؤاد) ويقتله فعلا . لكن هذا القتل لا يعنى كما قال فؤاد « أما أن دومة قد قتل فيها بعد مضحيا بحياته بلا شك فهو الذى اختار ذلك بارادته » .. والحقيقة أنه لم يختار ذلك بارادته ، فقد حاول أن يهرب من قدره بالانتصار لكنه فشل .. فساهم كدابة لتنفيذ قسح مخطط من قبل .

فؤاد :

محاييد ، هجر ابوه فى الثالثة عشرة من عمره ، لأنه أراد أن يشغل أباه عن الزواج بعد أن تزوج ، ولم يمض على موت أمه أسبوع فعاش مع خاله عشر سنوات بالقاهرة .. ثم عاش فى القاهرة عشر سنوات أخرى .

ورغم أن الرواية لم توضح أن فؤادا كان يتعلم أو يدرس فى طفولته .. والاترب للمنطق أنه بحكم رفقته لحسن ودومة غير متعلم .. لذلك كانت مفاجأة لم يهد لها من قبل أنه قد تعلم وحصل على بكالوريوس وعمل فى أحد المكاتب .

أما فلسفة فؤاد فهو يوجزها بقوله عندما يتذكر أصحابه « لعله يذكر أيضا كيف كان يلعب الكرة كالزنبرك ، ويصرخ الأطفال هاتقن

مشجعين ، لا يرى وجهها من وجوه أصحابه . كبروا مثله بلا شك . مات من مات على الحدود الشرقية والباقيون أحبو فأخفقوا فانتحروا ، أو نجحوا في السفر الى بلاد النفط فتزوجوا ورحلوا . لم يبق من « الزمان الأول » غير العجوز الذي تعرف عليه ، دومة ، وحسن .

وعندما يرتبط مع حبيبته رؤى يكتشف عبث علاقته معها بشسكل غير مقنع . « حاولت السفر فلم أفعل . حاولت العمل بشركات الانفتاح فلم أفعل . كلما ذهبت وجدت شبانا وفتيات نضرين لا أعرف متى التحقوا بالعمل ولا كيف . اننى شخص تمس . لقد فكرت أن ارتكب عملا مجنوناً . . لكننى خفت » .

وهذا تفكير غير منطقي . . فإذا كان خريج تجارة ويعمل في أحد المكاتب وجمع له زملاؤه في العمل بمناسبة وفاة والده مائة جنيه . . فهو نموذج الآلاف الشباب ، ويعيش موفقا في عمله . . وكونه لم يوفق للسفر ، لا يعتبر مبررا للانفراق عن محبوبته .

وهناك عدة نقاط أخرى لم يوفق الكاتب فيها: عند رسمه لشخصية نواد مثال ذلك الانتقام غير المبرر ، والذي يوقعه القدر على زوجة أبيه لجرد زواجها منه ، فهو يعرف أن « زوجة أبيه أنجبت ولدين ماتا خلف بعضهما فلتحت بهما منذ عام » . . كما يمتد الانتقام القدرى الى أبيه فيسمى حزنا عليها .

كما أن اتخاذه موقفا عقلانيا مع خطيبته وقراره بالانفراق عنها ترتب عليه نتيجتين احدها بالانتقام القدرى من الحبيبة التى فارقته بناء على رغبته ، فإذا به قد « شاهد » رؤى « تمشى متباعدة ذراع شاب مبهرج الثياب » ، و « ركبت مع الشاب مبهرج الثياب سيارة عند ناصية الشارع » مما يوحى بسقوطها وانخراطها . . أما النتيجة الأخرى لقرار عقلى ، فهو موقف عاطفى « فى حجرته الصغيرة استيقظ داخله الحنين الدافق ، وضع خده على يده اليسرى وكتب الخطاب الأحق الى أبيه والذي يعلنه فيه يعنوانه بعد فراق استمر عشرين عاما » .

كما نثر الكاتب مرتين محاولة غير موفقة حتى يجعل من نواد شخصية وجودية « مثل احساسه الذى لم يفارقه سنوات بالعدم » . . « الشعور الغريب الذى يلزمه منذ سنوات بالعدم » ، ويتفاهة ما جوله ، بل وكل ما يفكر فيه الناس ، هو المستول عن ذلك بالتأكيد .

لذلك كان لابد للكاتب ، كما تقول مرجينيا وولف ، « ومهما تكن المشكلة التى يواجهها قصاص العصر الحاضر ، فإنه يجب عليه أن يبتدع الوسائل التى تجعله حرا فى تسيطر ما يختار كما أنه يجب يتحلى بقدر من الشجاعة يمكنه أن يقرر أن « هذا » الشيء لم يعد يهمه بعد بقدر ما يهمه « ذاك » ، ويبنى على « ذاك » وحده أعماله » .

فكان لابد للكاتب ان يستبعد من شخصية فؤاد كل ما لا أهمية له فهي شخصية مساعدة تساعد على تضفير بنساء الرواية العظيم الذى يشيده حسن المعداوى ودومة بالتعاون مع وردة .

وردة :

نموذج فذ للمرأة . ابنة عم سميم ، لها أخت تصغرها هي فلة ، تعشق وردة جسدها وتمارس حريتها بجرأة واقتدار فى وسط زاهر بالعيون النهمة المتعطشة من الرجال ، تختار وفق رغبتها من تمارس معه هواها . مارست هواها مع دومة وفؤاد وحاولت مع حسن وربما مع آخرين أيضا .

عندما أجبرها أبوها على الزواج ممن لا تحبه أو تريده .. انتحرت باشعال النار فى نفسها ، فكانها هربت من المواجهة وهذا لا يتسق أبدا مع شخصيتها القوية الارادة ذات السطوة والمحبة للحياة .. مثل هذا النموذج لا يمكن أن يفنح .

ندرك من التحليل السابق ان هذه الشخصيات محكوم عليها سلفا بالضيق .. ولا مخرج لها من هذا الجحيم الا بالهرب وهذا ما حققه فؤاد حين هرب بعد الحادث مباشرة مفضلا العودة للقاهرة ، وفلة التى قررت الهرب لأن زوج أمها سيزوجها بمن لا ترغب وذلك بعد وفاة أبيها عم سميم .

فكان هذه الرواية تعتبر صيحة احتجاج تدعونا لدراسة وتقصي اسباب تدهور هذا الواقع وانهبان القيم فيه فى محاولة للبحث عن مخرج منه ليس بالهرب .. ولكن بالعلاج والاصلاح .

ماخسنيين على الرواية :

اولا - كاد الكاتب ان يقدم راويا - خارجيا تقطيعيا - مقلنا فى الرواية كقولهِ :

« لم يع الفتى الصغير أن السنين ، اللص الأكبر فى هذا العالم ، كانت مخبأة خلف ثقب يوم هروبه . انفتح فانطلقت كثراسى الرهان » .

« لحظات نادرة تلك التى تتسع فيها داخل الانسان موجبات حنين صادق » .

« جفف دموعه وهو يلعن الممثلين والمترجمين العميان . اى جبار هو هذا الزمان المصرى » .

« سمع فانسحقت الفرصة في أن يراه . ربما لم يشأ ، أو لأن للعيون على العيون عتابا لا تحتله القلوب » .

لكنه — لحسن الحظ — تخلص منه نهائيا بعد ذلك ، مع انسياب الرواية وتطورها ، وان نسي الجبل السابقة تعكرت صفاء البداية ، وكادت تمسد مقعة قراءتها .

ثانيا — أقحم الكاتب أيضا عددا من الأعمال الخارجية ، التي لا تتسق مع بناء الرواية ، وظهرت كزوائد لا مبرر لها . . وهناك خمسة أمثلة منها :

— عندما تذكر دومة بعض تصرفات حسن « كونه لصا سرق فلوس شركة الغزل التي أعطوها له ليوزعها على العمال الذين خرجوا يوم استقبال نيكسون رئيس أمريكا ثم اختفى »

— وكتول فؤاد في فترة ذكرياته عن حبيبته ببيدان التحرير « كانت بالميدان أوتوبيسات قليلة خالية جميعها ، وعربة شرطة تحت الكوبري تترصد النسبة العليلة لو أقبلت ا » .

— وعندما يستعيد فؤاد أيضا الذين سرقوا العابه :

« والذين سرقوا العابه كثيرون يراهم يجلسون على المقاهي الرخيصة ، يفتحون حقائب « السمسونات » ، ويعدون العملات الأجنبية والمحلية ، يتحدثون عن البضاعة المسافرة والقادمة وعن سعر الحشيش » .

كلمة أخيرة :

تعتبر رواية « ليلة العشق والدم » للكاتب إبراهيم عبد المجيد ، إضافة جديدة للرواية العربية بتكتيكها الفني المتطور والمناسبت تماما لموضوعها ، وبمعالجتها الجريئة والصريحة ، وشخصياتها المعقدة . . رغم رؤيتها القاتمة .



أصوات من الشمس والماء والتراب

مدحت الجيار

— ١ —

(انا البشير أقول ما نبأت به لفة الحقائق والمسهول)

انا البشير أقول ما حدثت به شمس المدينة ...

... في القروب

حين انثنت خلف الجذوع ، وأرسلت قطراتها ،

شفقا :

يغيب

كان امتداد البحر يحتضن الامق

قالت لى الشمس :

ان الزوابع لا تبعثر نجمة ،

(والمواصف كيف تطفىء شبعة ؟)

اشار النيل فالتنت البشير ، الى الجسور

تجاولز الانهار ،

في جرياتها قلب الصخور

يتدفق الامل الجديد

كضلال حب ،

كضلال نار ،

كضلال موت ،

كضلال نور ...

— ٢ —

لكها شفتى الغريرة ..

.. حدثت بالطم في وضوح الظهيرة

باحث بعصيان القضاء

أنا الفرير

(أقول ما نبلت به لغة التراب على الطريق)

ايغر من عينين نهر ؟ ،

وتبيل من ثنفتين نمار ؟ !

سوط الحرائق في دمي يسرى

— أوقفوه

— أوقفوا الشران

ذابت على صدري جبال النصار

— أوقفوها

— صخرة الأحزان مالت ،

سدت منافذ رؤيتي

— أوقفوها

مرت على جسدي ، ..

.. ووشوشت المسخور ،

والريح تخترق القبور

رسمت على الرثتين خنجر

.....

تلك قصيدتي

— وجه أحزاني ، ...

— .. ووجهي

— وجه أحلامي

— .. وعمري

مرت على لسنتي —

عند التقاء النهر بالجبل

عند التقاء الماء بالجسد

مرت على جسدي ...

قراءة ثانية في رواية تحريك القلب

لعبيده جبير

توفيق حنا

نجد أنفسنا منذ اللحظة الاولى ونحن ندخل عالم هذا العمل الفني اننا امام شيء جديد وحديث .. العنوان : **تحريك القلب** ومفتاح الرواية وهذه الفصول التي تحمل الحروف الابجدية من ١ الى ف وتحمل الارقام من ١ الى ٢٤ .. ونحس اننا مطالبون بان نبذل لهذا العمل شيئا من الانتباه الواعي اليقظ .. ماذا يعنى عبده جبير بهذا العنوان : تحريك القلب .. وماذا يعنى هذا المفتاح .. وماذا تعنى الحروف الابجدية والارقام .. ونسأل لماذا كل هذه الالغاز ولكن ما ان نبدأ في قراءة هذا العمل حتى نجد أنفسنا مدفوعين الى متابعة مشاهدته ومونولوجات شخصياته حتى النهاية .. ونقرأ في فصل ف هذه الكلمات يرددها الراوى وهو يقدم المشهد الاخير يعلن به نهاية هذا اليوم ويعلن ايضا ميلاد فجر يوم جديد :

« لقد معنى النهار ، وتقاتم الليل ، وانطلقت أضواء الجبرات ، واختفت الاصوات . ثم عاد الضوء الخفيف مرة اخرى ، وانفتحت النوافذ ، وعادت الاصوات » .. وفي فصل ٢٤ نستمع الى مونولوجات الشخصيات تعبر عن بداية اليوم الجديد كما سمعناها في بداية اليوم السابق عندما بدأت رواية « تحريك القلب » ، وما بين البداية والنهاية تتابع مشاهد البيت وتتوالى الشخصيات تردد مونولوجاتها .. كل يتحدث الى نفسه .. فليس ثمة حوار بين شخصيات هذا البيت .. الذى نعرف من البداية انه بيت قديم آيل للسقوط والانهيار .. وجميع سكانه يترقب هذه النهاية ترقباً فيه كثير من الرعب والرعدة كما نجد فيه كثيرا من اللامبالاه وبخاصة من الابناء .. وهو الجيل الذى ينتهى اليه مؤلف هذه الرواية

تقول البداية (فصل ١) :

« على جانبي البيت بنيتان متباعدتان ، وحوله سور هدمت دعائمه وتاكلت جدرانه ، تحف به القاذورات من كل جانب ، والبواب الحديدى

مالت ضلفتاه وارفتكنا ، واحدة الى الداخل ، واخرى للخارج ، فلا أحد يعيره اى انتباه ، وتلك الشجيرات المتسلقة ، لم يبق منها الا أغصانها الجافة ، تنشبت بالأركان : زادت قلمه ، حتى غدا اثابه بكيف عليه العنكبوت ، والأتربة والعلب الفارغة ، والأوراق القديمة التى تفرها الرياح ، وتلقى بها فى الردهة الواسعة : حيث ساعة الحائط المتوقفة منذ زمن .

وهكذا بهذا الوضوح الحاسم يبدأ عبده جبير من الكلمات الأولى فى تصوير نهاية هذا البيت .. سقوطه وانهيائه وزواله ..



وقبل أن نتحدث عن شكل ومضمون وموضوع « تحريك القلب » من الأفضل أن نتروا معنى هذا البيت عندما بناه — جد — جد — الأب : (فصل — ر — ٢)

« لقد بناه الجد الأول (هامش : جد جد الاب) زمن كانوا يبنون البيوت ومن حولها حدائق ونوافير ، وكانوا يجعلون من الردهة مكانا مسيحا يطلقون على جدرانها صور رجال العائلة ، وتلك الساعات الخشبية الكبيرة ، التى يعق بندولها بانتظام فيحدث نغما خافتا يتردد فى الليل ، ويدخل الى الحجرات ، حيث هناك كانت دائما أحلام » وسكان هذا البيت هم الاب والام وعلى ووضاح وصنيام وسمرام وسالى .

وحتى نستكمل الوان النهاية والسقوط فلنستمع الى الراوى وهو يتابع حركات الام داخل البيت وهى تتحرك الى الحديقة : « ومشت الى الباب الكبير وفتحت مصراعيه ، ثم نزلت درجتين : كانت الشجرة المعجوز واقفة فوق ظلها النحيل المتعرج ، وحبل الفسيفس يتراقص بالريح الخفيف ، والباب الحديدى الصدىء مائلا على جانبيه ، والأوراق الجافة تتحرك على « الارض . رأت كل شيء كما كان » .



يقول عبده جبير :

« أعيش فى بيت قديم ، وفجأة ، انشابتى وساورس بان البيت سيتهار ، لدرجة اننى كنت اقوم من النوم مفزوما ، هذا مع العلم انه قد سقطت بالفعل عدة بيوت فى المنطقة ، وأحسست ان هذا الاحساس يمكن أن يكون اطرا اعبر من خلاله عن

لحظة لها امتدادها في الواقع المعاش ، هذه اللحظة .. او
الفكرة .. هي ان الطبقة التي انتهى اليها ، وهي الطبقة المتوسطة ،
والتي كان من المحتمل ان تقوم بدور قيادي في هذا المجتمع الذي
اعيش فيه ، ولاسباب كثيرة ، لاسباب حركة المجتمع في اتجاه
معين ، هذه الطبقة تخلت عن دورها الذي كان من المفروض ان
تقوم به .

ثم يقول عبده جبير :

« ان المونولوج هو الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الانكار
والاحاسيس التي انتابتنى » .

ويقول ايضا :

« حاولت ان اصنع من المونولوج تيارا روائيا متكاملا » .

ويقول :

« تدور رواية « تحريك القلب حول بيت يسقط ، بشاهده
سبعة اشخاص دون ان يتخذ احد منهم خطوة ايجابية واحدة
لمقاومة الانهيار ، بل اخذ كل منهم يبحث عن حظه الخاص »

ويضيف عبده جبير :

« والرواية كانت تحمل نبوءة بما حدث اخيرا للرجل الذي
رفع الرشاش واخذ يطلق النار في كل اتجاه » وهنا يحسن
ان نقرر ان هذه الرواية كتبت بين عامي ١٩٧٧ و ١٩٧٩ ..
اي ان عبده جبير بدأ « تحريك القلب » بعد احداث ١٨ ، ١٩
يناير ، ومن البيت الذي يسقط ومن المونولوج ومن مظاهرات يناير
بنى عبده جبير عمله الفني ، وهو اول عمل روائي يقدم على كتابته
بعد قصصه القصيرة وبعد مجموعته القصصية « فارس على حصان
من خشب » ، ثم صدرت له اخيرا عن دار التوزيع روايته القصيرة
« سبيل الشخص » في ثلاث حركات ، وهي عبارة عن مونولوج طويل ،
ونصف تجربة عبده جبير عندما وجد نفسه سجين احدى
الزنازين ، واراد الانطلاق من هذا السجن على عجلة للبحث عن
« سبيل الشخص » في رحلة الف ليلة ، اسلوبا واحداثا وجوا ،
وفي بناء فني عصري حديث .

بعد تجارب شكلية كثيرة انتهى عبده جبير الى هذا الشكل
الفني الذي تشكل فيه وبه مضمون رواية « تحريك القلب »
هذا الشكل الذي اكد فيه تمرده على الشكل الروائي التقليدي

والجديد معا .. وهذا التبرز على الشكل بل هذه الثورة تؤكد تمرد وثورة الفنان على شكل هذا المجتمع الذى تتبع منه هذه الرواية كما تتبع منه كل الانواع والاشكال الادبية والفنية والحضارية ، هذا الشكل اذن تعبير فنى عن ثورة الفنان ورغبته فى تحريك هذا الركود الذى يسود كل الوان الانتاج والابداع والنقد .. عن طريق تصوير هذا التساقط والتهافت والتهامى التى يعانىها هذا البيت معماریا وقبيليا وحضاريا .. هذا البيت الذى بناه جد - جد - الأب بنواقره وحديقته وزدهته الواسعة .. هذا البيت الذى يقع فى حى المنيرة بالقرب من السيدة زينب .. ونحن نشاهد علامات التساقط ومشاهده على مدى اربع وعشرين ساعة .. من ديكورات كثيرا ما تبدو فى لوحات سيرمالية .. كما نرى فى فصل - ذ -

» فى الداخل كانت الاشكال قد ارتسبت على الجدران : حيوانات ، طيور ، وجوه ، أرجل ، جبال ، وديان ، بحيرات ومراكب ، خيول ومعارك ، طيور ، وجوه ، ووديان وسهول وسهول ، وأمواج وسحب وشموس وأشكال بلا معنى ، كل ذلك كان على الجدران » .

او هذه اللوحة فى فصل - ح - .

» .. تساقطت الرسوم من على الواجهة ، فتغيرت ملابس ابو زيد الهلالي واختفى السيف من يده ، فى صورة محاطة باضلع الأحجار ، ومال المحمل - من على ظهر الجمل - الى اسفل ، رقاب الخيول كذلك ، تلاشت ، ولم يبق من الكلمات سوى « على - حج - اليه - وذنّب - مبرور » ، واختفت «لله من حج البيت - الناس - سبيلا - مغفور - استطاع » ، وطار الخراف مع الهزات الاولى » .

وعلى ديكور هذه المشاهد التى تلونها وتشكلها لحظات شروق الشمس حتى غروبها ، تنقسم شخصيات هذا البيت السبع فى نظام ونسق موسيقى تتردد مونولوجاتها - وكثيرا ما تنعقد هذه المونولوجات وتتعدد موضوعاتها واجدائها واعترافاتها وذكرياتها واحلامها واحزانها ، وتصبح مونودراما بكل ما يعنيه هذا المصطلح المسرحى . ولهذا يمكننا ان نطلق على هذا الشكل الذى اختاره عبده جبير اسم الدراما الروائية التى تتكون من مشاهد للبيت وديكراته المتعاقبة ومونولوجات الشخصيات او مونودراماتها . ولقد جربت قراءة خاصة لهذا العمل .. قمت بقراءة الفصول من أ الى ف وهى فصول مشاهد البيت فوجدتني امام عمل فنى تشكلى روائى حديث ، كما قرأت

الفصول من ١ الى ٢٤ فوجدت ألامى مسرحية حديثة تتكون من سلسلة متعاقبة من المونودراما التى تعبر عن الفصام فى حياة شخصيات هذا البيت .. تقول سالى :

« اننا بالفعل نظام كامل . شريحة دقيقة لوضع مثالى . كل مننا يقوم بدوره فى اتقان . ولا يمكنك ان تشعر به أيضا . غرقة تلقائية للعزف فى المروج (هامش . غمما بين الانقراض) وتقول سالى أيضا (فصل ١١ - ج) : هذه هى الكواكب السبعة . « ما على الا ان اردد ما يقوله وضاح : اننا اولاً . أبى وامى بالطبع . سمراء وعلى وصيام وأخيراً وضاح . كل يحتل جزءاً من الوقت على مدى الأربع وعشرين ساعة . كل صوت يسود فى وقت . حيث كل صوت يسود فى وقت كوكبية » وفى مونولوج سمراء (مفصل - ٩) :

« كان قاسيا وضاح . لم يبهلها لتنتهى حديثها ، فقالت (سالى) : انها فاجمة . لا احد مع احد فى هذا البيت المنحط . »

وفى نفس هذا المونولوج تقول سمراء عن الام :

« لقد رفضت عروضاً كثيرة للاشتراك فى شيء ما . قالت انها لا تجد نفسها طبيعية : « اتركونى فى حالى . لقد تعودت الكلام مع الشبابيك » .

والذى دفعنى الى ان ارى فى « تحريك القلب » عملاً درامياً ان المؤلف كان يقصد ان تردد هذه الشخصيات حديثها الشخصى - المونودراما - امام الآخرين .. تقول سالى (مفصل ٤) .

« .. لم اقل هذا لاحد . لا سمراء . ولا وضاح .. ولا سالى نفسها ، التى ترونها امامكم » .

وفى هذا البيت تقيم الام ولا تفارقه الا الى السوق .. وكانت تعمل فى احدى مدارس النيرة .. ولكنها الآن لا تعمل الا فى البيت .. والاب احيل الى المعاش . وفى كل صباح يترك البيت الى المقهى وبعد المقهى يتجه الى مكانه بعد ان يكون الابن الأصغر صيام قد فتحه انتظارا لوصول الاب من المقهى ، بعدها يذهب صيام الى الدراسة فى قسم الآثار بكلية آداب القاهرة ، ووضاح يدرس التاريخ فى الجامعة وهو يقضى فترة التجنيد بجانب قيلمه بعمله .. وعلى - الابن الآخر - يعمل فى ليبيا .. وسمراء تعمل فى بوتيك فى شارع قصر النيل وأخيراً سالى التى تعمل سكرتيرة .. ونحن لا نعترف اسم الام .. ونعرف اسم الاب وهو احمد عندما نتحدث اليه الام فى مونولوجها ..

وهناك الزاوى الذى يقدم لنا مشاهد البيت فى ساعات انهياره
وتساقطه .. وهناك كائن لم ينتبه اليه النقاد الذين تناولوا
هذا العمل .. هذا الكائن الذى يلزم البيت مثل الام هو القطعة التى
نراها فى الفصل الاول (١) :

« كانت القطعة ما تزال تسمى فى المطبخ ، والحمام ، ودورة
المياه ، وتسقطت الكتبة الكبيرة تحت ساعة الحائط : تفتت الى
النتيجة الورقية ، حيث كانت فتاة تحمل على كتفها علبه للدهان :

« يشفى جميع الامراض » .

وعندما يعود على من ليبيبا .. يقول :

« القطعة تقف على الدرجات الحجرية تتطلع الى دون ان تعرفنى »
وذلك لان القطعة تجسد - كما يقول الشاعر الفرنسى بولير -
روح المكان Spirituslaci .. والقطعة - كما نعرف - لها نور
واضح فى خيالنا الشعبى وبخاصة فى الحوادث والأمثال الشعبية .
والام والقطعة ترتبطان بالبيت ارتباطا عضويا ، ونحن لا ننسى
البيت بدون وجودهما وحضورهما فيه .



كل شخصية من شخصيات هذه الذرايا الروائية رمز لقيمة
من قيم هذا البيت ولبسا من مبادئه وفلسفته من فلسفاته . وهذه القيم
والمبادئ والفلسفات نجدها فى مونولوج كل شخصية وهذه المونولوجات
التي تتناسخ دون أن تتداخل تعبر عن عجز الجميع عن الحوار والتواصل
والمشاركة الايجابية البناءة لانقاذ هذا البيت من السقوط والانهيار ..
والاب فى دكانه يقول (فصل ٣ - د) :

« .. هذه العلب والبراميل والارفف . هذا العنكبوت . لماذا
يتقدم كل شيء حقا وتتبدد قوتنا على تجديدده ؟ هذا الرصيف
مثلا . لم يكن مليئا بالحفر . ولا الطريق . كما أن لون دكانى كان مبهرا
منذ فترة . منذ تركت الوظيفة . على اى حال . هذه العلب تضى على
المكان جوا من الكآبة » .

ويقول فى مونولوج آخر (فصل ٦) .

« انها نهاية محزنة لبيت تعب فى طلائه الاجداد . لم يكن
الامر متوقعا ؟ ولو ان الحيلة اسعفتنى لخرجت ماريا الى الساحة ،
صارخا بالذئير .. كانت المسرحية أن تناسك بالأيدي حتى اذا ما انهزمت
نتباسك . والان ؟ عندما تحطم الحلم أصابت كل منا شرارة اطاحت

بوعيه فآخذ يهتز على مسخور الطريق « ثم ينظر الأب إلى المستقبل ويتساءل في نفس هذا المونولوج . « هل ستأتى الاوقات التى نهتز فيها . نعم . انه يسقط . ونحن سنمشى فى الخروج الكبير . نصل الخيام الى ما وراء الجبل . نمشى حتى نصل الى نقطة التقاء السماء بالأرض حيث الجبل ، نرى آثار الذين مضوا قبلنا تحت اللون الفاتح المخطط بأشعة الشمس المتوحشة ، ننصب للتراثيل (هامش : الآتية من يهو الأعمدة) ، وتتجه للشمس فى ظل العجل الذهبى . ونحن نتحرك ، تحملنا مراكب الشمس ، ومراكب القمر (هامش : الأولى فى الصباح والثانية فى المساء) »

ويتعمقه الحاضر الكئيب والبيت المسقط والدكان ببراميله وأرففه الفارغة والفئران ترح فيه الى الماضى فى حين دامع .. (فصل - ١٦ - ب) .

« .. وأنا ، وأنا ، وأنا أحاول النظر الى شئ مختلف . تلك الهزات الرقيقة من أغصان الشجرة وأوراقها المكتظة بالريح . تلك اللبسات الفضية فيما بين الستائر والأعمدة ، والدرجات الحجرية فى المدخل الهادئ ، فى الصباحات المتوالية حيث كنت أخطو وأنا أظنفت للشرفات والنوافذ ، وأنا ارتدى ملابس الزاهية متجها الى المقهى . الى المكان المحدد من الطاولة التى هناك ، تحت المראה اللامعة . وأنا أعرف من سيأتى الى هناك كل صباح لتناول القهوة قبل الذهاب الى العمل .. قبل المشى تحت الأشجار ، حيث تتصاعد البخيرة خلف عربات الرش التى تجرها البغال فى الطرقات ، وقد اصطفت عربات الحظور على جانب ، بينما الأزجال تبعث من أفواه الباعة : باعة الطماطم يغنون ، وباعة العرقسوس يضربون بالحلقات النحاسية ، وبائعات الطبخة الخضراء ، والجزر الأحمر ، والودع الأبيض ، يطرقن الكف على الأبواب ، وينثرون الملح والشعير والحناء .. ها انذا افكر مرة أخرى فى تلك الصباحات ، وأحاول ان افكر فيما كان يجرى فى الألفى ، وأنا أخطو عبر الطوار والرصيف ، محاولا تخطى الحفر » .

وهنا افتح قوسا على طريقة عبده جبر فى « تحريك القلب » ترتبط النصوص بالاتواس بالهوامش ارتباطا وثيقا فى تناغم وتجاوب وتكامل دقيق .. فهذه الهوامش لم توضع عبثا ، بل هى تؤدي وظيفة درامية هامة فى تأكيد هدف « تحريك القلب » ، فنحن نجد تصاعدا مقصودا وماكرا فى هذه الأقواس والهوامش حتى نصل الى الهامش - النذير الذى تعتبر هذه الدراما الروائية

مجرد هامش فوقى له - أن صبح هذا التعبير المقلوب - ويأتى هذا الهامش في مونولوج الأب .. (فصل - ١٢ - ١) :

« اين الورقة التى اقتطعتها من جريدة الصباح . ماذا كانت تقول (هامش : عندما يتعالى نباح الكلاب بلا سبب مفهوم ، وتتصاعد من حظائر الماشية اصوات قلقة خائفة ، وتهرب الفئران من جحورها منطلقة في الطرقات ، وتقفز الاسماك من البحيرات في الهواء ، عندئذ ينبغى ان نتوقع حدوث كارثة طبيعية . ان سلوك الابتكار والدجاج والنمل والبيفالات ، بل وسلك السردين في البحار والأنهار يعبر عن احساس باقتراب كارثة ما قبل وقوع الكارثة بساعات ، وأحيانا يظهر هذا السلوك قبل الكارثة بأسبوع . قبل الهزات الأرضية والعواصف يخرج الجبى من المياه ويحف نحو الأرض الحافة ، والنمل يلتقط بويضاته وينطلق في هجرة جماعية من المنطقة المهددة بكارثة . وتتعالى الاصوات المذعورة من الديوك البرية .. وينهض السدب القطبى فجأة من سباته الشتوى) هل يمكن أن تكون هذه النبوءة صحيحة بشكل ما ؟ »

وبعد هذا القوس ومناسبة انطلاق النمل في هجرة جماعية من المنطقة المهددة بكارثة تحدث عن « على » الذى يعمل في بنى غازى والذى يقول (فصل ٧) :

« لم يكن خروجى الا خروجا . كان كيا كان . وجدت الجميع يخرجون فخرجت . احببت ان اكون في الخروج الكبير . بالها من نشوة . كانت الاجسام تتزاحم ، والانس تنطلق ، والعيون تبرق ، وكانت المشاعر على اقتسامها . لقد فتحت الباب ، فانطلقت الرعية . « على » اذن رمز لهذا الخروج الكبير الذى تكرر ذكره كثيرا في « نصريك القلب » ، رمز لهذه الاحلام الصغيرة التى يندفع لتحقيقها بعيدا عن البيت - الوطن بعدد كبير من المنفقين والحرفيين ومن العلماء والعمال .. و « على » يقول « كل شىء يوح ويتحرك الا قلبى » ويحاول « على » ان يقتنع نفسه بان تصرفه كان تصرفا سليما ، وان خروجه لم يكن الا خروجا مع الخارجين ، ولم يكن لونها من اللون الخيالة والهرب بعيدا عن هذا البيت المتساقط المتهاشم .. يقول :

« انما مازلت اقلب على الفراش في حجرى ، افتتح عيني واغضبها . افس راسى في الفطاء ، واقول الا شىء افضل من ذلك ، اعد نفسى مرة اخرى لان تكون اكثر مسلاية .. ان تتلام مع الوقت الجديد وان تطم بالوقت الاخر » .. وماذا استفاد « على » وماذا حقق من هذا الخروج .. يقول :

« ... ما الذى انتهى اليه الامر حقا ؟ النقود ؟ هذه هى أوراق البنكسوت فى يدى . وما هو المثل مرة اخرى يعود » .. وفى الفصل الأخير (فصل ٢٤) يقول « على » كلماته الأخيرة عند عودته من الغربة :

« اننى اعود اليكم محملا بالصناديق . راكبا عربتى التى ناضلت من أجل ان تروها . عائد انا ومحمشو بالقماش والبلاستيك . اقطع الصحراء والطرق . يتحرك قلبى عندما تقع عيناي على اللافنة : « اهلا بكم فى القاهرة » ادخل فى الزحام حتى اكاد اصطدم براكب العجلة . اتوقف امام بقايا البيت . نعم . كان هنا . ولم يعد هنا احد . لقد مضوا واحدا وراء الآخر » .. يالها من نهاية ساهرة لرحلة الخروج والاغتراب والبعد عن البيت ! وفرق كبير بين مظاهرات الخروج والهرب ومظاهرات الاحتجاج والدموة بصوت مرتفع الى التغيير والى التعاون لانتقاذ البيت من الانهيار والسقوط .

تقول سمراء : « لماذا يريد هؤلاء الطلبة ان يتظاهروا . فليظاهروا ، فليحطوا كل شيء ويتظاهروا . ليتنى استطيع الانسحاب بينهم » .

وفى الفصل - ١ - نسمع سمراء وهى تردد :

« اليس وضى مثاليا بالفعل ؟ أرملة صغيرة فتية انجبت طفلة وولدا . تزوجت مرة من اجل الطفل ، ومرة من اجل البنت (ذلك لأن الحظ العائر لا يترك لى ازواجاً ولا أطفالاً) عابدة من الطراز المحبوب فى بوتيك يبتلى غناء راقصا فى شارع « قصر النيل » فى قلب المدينة العابرة ... الماء بارد بالفعل . الصراصر تملأ الحمام .. قلبى يلتوى ويتحرك » وفى هذا الفصل الاول نسمع حوارا بين شخصيات البيت وبخاصة فيما يتعلق بما حدث لسمراء عندما تحرك قلبها .. وقد تحدث الوصى .. نسمع الاب يقول :

« انتقوها ، اخرجوها ، ومحدوا أطرافها على الفراش . اجسروا ماء باردا ، وذلکوا جسدها بالمسك والزعر ، وفكوا عنها الازرار الضيقة » .

وصيام يقول :

« هاهى ذى تنبى . افتحوا لها النوافذ قليلا . ولكن ما الذى جعلها تحاول ان يتحرك قلبها ؟ ألم اقل لها ونحن نسبر على الشاطئ كعاشقين ، ان هذا قد انقضى وقته . انه ليس ادوائه . ولكن دمعها تفعل . اننى اقوم بنفس الامر : محاولتان متناقضتان فى نفس الوقت .

وتقول الأم :

« دعكم من الاوهام الصغيرة . فلم يحدث شيء . »

وتقول سمراء في نهاية هذا الفصل وقد عاد الجيبسج يتحدث كل واحد الى نفسه :

« اى افكار شريزة تتكون في داخلي » .

وتلخص لنا سمراء ، وهى الأخت الكبرى — أزمتهما النفسية والاجتماعية في مونولوجها (فصل — ٢ — د)

« هناك اشياء لا استطيع ان اقولها ، اريد ان اقولها : فالارض التى تحملنى تحتاج الى شيء من الشجاعة .. هل استطيع ان اتحدث من مشاكل الوحدة والعنفوان التى تجتاحنى وأنا نائمة ومستقظة مثلا ؟ عندما أمد يدي المتشجنين أحاول أن أمسك شيئا فلا أجد ، ان لمس أحدا فليس هناك » .. وسمراء رمز لعصر الانفتاح بكل ما فيه من زيف وقسوة وجوع للاستهلاك لا يشبهه شيء . وتقول سمراء في اللحن الختامى (فصل ٢٤) :

« ها أنذا أجرى الى الشاطئ . اتف تحت ظل شجرة وحيدة . ابتسم فتفتح العربة الفارغة . ينفتح الباب فالتقى بجسدى على المقعد الجلدى » .

اما سالى — الأخت الصغرى — التى تحب الاشياء الصغيرة الجميلة ويستهوئها اللون الابيض الناصع ، فهى تحلم بالزواج والاطفال .. وتقول سالى في اللحن الختامى :

« اطلع الى الجبل محلولة الشعر . انها الأضواء التى تقودنى الى أعلى ، هاهو وهم هناك . اننى ارتبى من هناك الى المنحدر وأنا أتدحرج » .. هل هى تحلم بالانتحار أخيرا تخلصا من هذا العصر الاستهلاكى الزائف .

وهنا — بمناسبة الانتحار — أذكر كلمات سمراء (فصل ١٢/د)
« لقد أشرفت على نهاية الحكاية بالفعل ... قطننا تسمى في الطريق ، تبحث عن الطزيق المؤدى الى الكوبرى الخشبي لتنتحر من فوقه » .

ما لا شك فيه أن وضاح وصيام هما أهم أبطال هذه الدراما الروائية ، وذلك لأن فيهما وبهما يتجسد أمالنا التاريخ وهو البطل الحقيقى لهذا العمل التجريبي المرائد . وضاح يدرس التاريخ في الجامعة ، ويقضى فترة تجنيده بالجيش ، فهو مؤرخ ومجنّد . أما صيام فهو طالب بقسم الآثار بكلية الآداب ، هما إذن يمثلان التاريخ من الناحية النظرية

ومن الناحية التطبيقية أى الآثارية . وكان الفنان الملتزم يدعونا عن طريق هاتين الشخصيتين الى قراءة تاريخنا .. من فجر هذا التاريخ الى العصر الفرعونى الى العصر القبطى الى العصر الاسلامى حتى التاريخ الحديث الذى يمتد الى يومنا هذا .

ومما لا شك فيه أن للتاريخ أثرا واضحا وملبوسا على العلوم السياسية والتربوية والأدبية وغيرها ، ونحن نجد في البلاد المتحضرة اهتماما جادا بكل ما يتعلق بالتاريخ سواء كان هذا التاريخ محليا أو عالميا، وذلك لان الحضارة كل واحد متكامل . ويقول د. الطاهر أحمد مكي ان المثقف « هو من تقوم ثقافته على أصول عميقة من التراث والتاريخ في جوانبيه الإيجابية والتقدمية » وفي الوقت نفسه يتمثل ثقافة العصر ويتجاوب معها « ويقول د. زكى نجيب محمود :

« .. فمن حيث أنا مصرى ، أرانى محترا بمراث أسلافى ، منذ أول يوم شهدت فيه الأرض مصريا يترك على تربتها آثار قدميه . وكيف لا أعتز بذلك الميراث ولم يكن المصرى بها شبيده لاهيا ولا عابثا ، انه حكم ودينه وعمارة ومن وزراعة ونصر في القتال . فلو كان قد تسلل الى ديمائى من كل جانب من جوانب ذلك المجد اقل من خردلة ، لكان فيسا وورثته عن هؤلاء الأسلاف ما يلا نفسى اعتزازا بابائى الأولين » .

ويقول أيضا :

« اذا أجرينا على المصرى بحثا تحليليا بالمنهج « البنيوى » الجديد (الذى يروجونه هذه الأيام في النقد الأدبى وفي غيره مما يتصل بالانسان وحياته وتاريخه) لخرجنا من البحث ببينة مركبة ، بقدر ما يتسع لذلك المحصول الحيوى الخبرى الفزير ، الذى امتصته مصر على امتداد العرون ، والذى كونت بها هوية المصرى » .

لعل عبده جبير أراد أن يحرك في ذاكرتنا قلب هذا التاريخ عن طريق عمله الفنى وعن طريق تصوير بطلى هذا العمل وضاح المؤرخ وصيام طالب قسم الآثار .

وقد حدثنا المؤرخ المصرى محمد مصطفى زياده عن شيخ المؤرخين المعربين المحدثين وهو المؤرخ المصرى المقرئ الذى ألف كتابه « أغاثة الأمة يكشف الغمة » وهو فى الثلاثين - فى مثل عمر عبده جبير عندما ألف « تحريك القلب » - والذى دفعه الى تأليف هذا الكتاب هذه الجامعة التى حدثت فى زمنه ما بين عامى ١٣٩٢ و ١٤٠٥ م (أى مدة اثنتى عشرة سنة) .. وأرجع المقرئى هذه الجامعة وما تظلمها من هذا الوباء الاسود - الطاعون - الى اسباب ثلاثة: ١ - ولاية الوظائف السلطانية

والمناصب الدينية بالرشوة ٢ - غلاء ايجار الاطيان وزيادة نفقات
الحزب والزراعة على مبلغ ما تفلح الارض من محصول ٣ - زواج
الفلوس النحاسية - وهى المحقرات - فى المعاملات ، على حين ينبغى
ان يستند النقد والتعامل على قاعدة الذهب والفضة

يقول وضاح :

« أمسك بيدى بندقتى ، وامشى فى الرمال غمر عابىء بالرياح ،
انزع على كاهلى عملا مملوءا بالذكريات المتساقطة من حقبة التاريخ » -

ويقول وضاح أيضا فى قمة ثورته :

« كل له ثوره ، حتى الصخور الحجرية المترعة بالرغبة الجافة .
كل الصخور تدوس على ظلى . نأى غرابة فى أن تتنالك لحظة يمر بك
خاطر شرس بأن تحمل رشائك وتفرغه فى رؤوس «الاشهاد» .

« ويقول وضاح أيضا (فصل ١٥/د) .

« سأضع قلبى فى خطاب وأرسله الى رئيس القسم ، سأعود الى
الوثائق الدامغة بأن المراحل التى مرت ، كل تلك السنين منذ تمبيز ، وحتى هذه
اللحظة .. كل هذا الزمن كان للتدليل على الحقيقة التى انتهت اليها
موقف الأسرة (هامش : لحظة أن ارتفع صوت الجرس) لحظة أن سقط
آخر ضلع من السقف المنقوش ... اننى ذاهب من هنا الى دار الكتب
لاعد المراجع والوثائق التى تحدثت عن كل الغزاة والحكام وسائيت
(هامش : لكم) ان التاريخ كان مزورا (منذ تلك الحلقة) وان اى
حديث آخر ما هو الا محض ما أسسته المراسم المؤسسة لعلم الحكمة
فى وادى النيل (هامش : ولكن هذا زمن الأسرة الثامنة عشرة) « حلوة
الروح » .

ثم يقول وهو ينظر الى المستقبل مقترنا فى بئس مجز جيله عن
انتقاد البيت :

« .. أتف لا فكر ، فلجد ان الأمور قد افلتت . من ايندنا . سيأتى من هم
أكثر قدرة على حمل السمات . يأتون وهم يصرخون فى السماء
الزرقاء .. » .

ويقول صيام - مؤكدا هذا المعنى الذى يعبر عن ومى تعميس - :

« .. هل أنتهى بنا الأمر - نحن الذين نقف هنا - الى التخلي عن
الخطوة القادمة . الخطوة التى سيكون لها من الدوى ما يصم
الأذان ، ومن الغبار ما يعشى الابصار (هى هكذا ..) .

ويقول صيام فى مونولوجه (فصل ١٧) :

« ها هو وضاح يقف فوق التل يحمل مدفعه الرشاش ويطلقه في كل الاتجاهات » .

وفي فصل ٢٣ (الفصل قبل الأخير) يقول وضاح :

« كيف يمكنى أن أحكى حكاية متعاقبة مثل هذه من التاريخ لا ينتهى بالعنوان . ها هو ذا يصفر فى نايه الأزرق المفلوف بالخرز والترتر (بتقابل الصوت) أنتم يا من هناك .. » .

ويقول صيام فى اللحن الأخير وهو يصف المظاهرة التى قام بها طلبة الجامعة :

« ها هم يتجمعون فى الفناء . ينادون على بعضهم البعض فتكبر الحلقة . هانذا أجدنى راكضا اليهم . اتجه ناحيتهم وأنفس بينهم . انهم يتحركون للامام . يرفعون الأيدى ملوحين بقبضاتهم . يرفعوننى على الاكتاف فأرفع صوتى . تتردد الأصوات » .

فى هذا العمل التجريبي نلمس هذه الواقعية الرجة ذات المقامات والألوان والدرجات المتعددة التى تتسع فتشمل الواقعية وفوق الواقعية وما وراء الواقعية ، كما تحتل الرمز والإيحاء والإيحاء . وهو عمل فنى تتجاوب فيه الأصوات والألوان والروائح وفيه تتداخل وتتشابك وتتنامم الفكرية والأحلام والاعتراعات وأحداث الواقع المعيش . كما أنه عمل — نذير وعمل — نبوءة وهو أخيراً عمل أبو كاليبسي يشير الى النهاية . والانهيال والسقوط ، ولكننا نجد فى عفات وظلام هذا الانهيال والتهاقت قبسا من أمل ومن عمل لتجاوز هذا السقوط وهذا الانهيال .. فهو عمل بمقائل رغم كل مظاهر وتشكلات وعلامات ومشاهد نهاية البيت . وذلك لأن الإدراك الحق للذات يتبدى ويتضح فى المواجهة التى تتحدى وتقاوم النهاية والسقوط والانقيار .

نحن هنا امام هذه الدراما الروائية نرى دراسة فنية فى البيوطيقا (أى الصنعة) تتضمن رسالة Message أراد عبده جبر أن يبلغها لنا نحن الذين نعيش معه فى هذا المجتمع هنا والآن .. ونحن امام تجربة جديدة فى ممارسة الحداثة التى هى بالضرورة وبحكم هذه الحروف التى تكون كلمة الحداثة ترتبط بالهنا وبالأنا ، والتى هى كسر الشكل القديم توصلنا الى شكل يتفق ومضمون الهنا الآن . أى مع هذه اللحظة الحضارية التى يعيشها هذا المجتمع بكل تراثه وتاريخه وبكل معاناته لعصره .

وهنا يمكننا أن نفهم لماذا لجأ عبده جبر الى المونولوج .. وإلى أن يقيم منه هذا البناء الدرامى الحديث .. ولكى يرى أن المونولوج

في حاجة الى وقفة طويلة من كسب المسرح ومن النقاد ، وقفة تتيح لهم ولنا تفسيراً وتوضيحاً لوظيفة المونولوج الدرامية .



عن دار « ألف ياء » صدر « تحريك القلب » وجاءت شاهد البيت المتساقط وتوالت وهي تحمل الحروف الأبجدية من الألف الى الفاء .. الا يدعينا هذا الاهتمام بحروف اللغة في اسم الدار وفي ترقيم المشاهد بها الى ان نرى في كل هذا هدفا واضحا .. ان اللغة العربية بحرونها هذه قادرة قدرة دائمة ومتجددة على ان تقدم لنا في كل زمان وفي كل مكان .. انسانا واشكالا بويطيقية (صناعية) تتمشي مع ظروف ومتطلبات كل عصر .. وان اللغة العربية ترفض بوصفها كذلك كل جبود وركود وتحجر ، ذلك لانها تحمل في أعماقها — كلفة حية — وفي حرونها وفي امكانياتها غير المحدودة القدرة المبدعة على التطور والتقدم والازدهار .. ولكن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والحضارية تعطل هذه التنمية اللغوية كما تعطل كل صور واشكال التنمية الأخرى .

ولهذا عضبنا نجد فنانا أو اديبا أو عالما يحاول كسر الشكل القديم في إبداعاته لكي يدفع اللغة نحو شكل جديد .. فان هذا الفنان الثائر يستحق كل تقدير كما يستحق عمله كل جهد صادق لمحاولة فهمه وتفسيره وتلقى رسالته التي أراد ابلاغها .



رسالة الى ديك الجن ..

محمد فتحي ابو مسلم

ياديك الجن قتلناها
وعلى ربوات الطهر صلبناها
وجلسنا تبكى ازمتنا
نستجدي احزان الثكلى
ونجوب الارض نناجيبها
كى تعزف لحن رجوع لا ياتى
نجرائدنا تتعلم منك مجالسة الشيطان وتحيا
خلف الليل تعالتقنا
تتناغم ثوب النذل تشاركنا جحش الموتى
ودماء الخيل تكاتب صمت الحزن الساجد فى الأعماق ..
تصلى للحرس الملكى وتستترخى
فى مملكة الخوف المستوطن فيها
ترسم فوق جبينك عارا يؤسر كل الانراخ الجوعى
* * *

ياديك الجن مشردة كل الكلمات هنا
تساقط خلف الأوراق الجبلى
تنقزع من حصوات الريح يهددها حضن القتل
فالصمت يدغدغ قلب البيت .. يبيع جذوع الظل .. يتاجر فى شجرات
الحقل ... يفتش عن كلمات تقينا
ليضم ظلام الدنيا بين أصابعه
* * *

يا ديك الجن أنا أنسى أن أغفود
 لا أملك في الدنيا شيئاً
 يتزق خلف الريح العاصي
 أو يتسلط من جبل الموتى
 فشريدا كنت بلا مأوى
 مدن الأحزان تطاردني
 مندبل العرائات يغير خارطة الأزمان
 يقاسمني كمرات الخبز الأعمى
 فكلاب الليل تصاورني
 تأتيني في السجن تراودني
 وعيون الجن تدافعي نحو التيارات السفلى
 وسجائرهم ، وكسوف بناتهم
 في ظهري برحمان
 وأنا أترنم يا وطني
 « أنا أعطيناك الكوثر »





* قصة قصيرة :

الوارث ملك أبي

عامر سنبل

في كل مرة اتحسب لعينيهِ ، فقبل مروري بالبوابة الحديدية السوداء بالخطوة أتردد وأنسى خطورة رؤيته ، ولى أمنية تتردد في صدري أرى ، فيها يرى النائم أن داره سفينة تفوح لنصفها في الرمال ، أفسرها قبره وأدرك موته ، أو أراها حصنا غامضا ليس بمقتوري اقتحامه ، لكن ما أن اقترب حتى تنفجر البوابة ويبرز حاجبان كثيفان فوق عينيْن مثل مصباحي فلورسنت ، ارتجف وأمضى خفيفا ومخافتا بأية الكرسي ، وعندما الحق بالحائلة ازددرد لعابي وأهمس لنفسى : لقد أفلت بأعجوبة !!

كنت أفكر في تجنبه ، أفكر في التخفى ، كنت أحاذر ، جريت فواتى في الفجر والنجمة مازالت طالعة ، وبعد تجاوزى البوابة خطر لى أن أبص ، رايته ، فانطلقت أعدو وأبدا لم التقط أنفاسى .

في المرات التالية كنت في كل خطوة اقترب بها تنفجر البوابة قليلا ، ويتقدم ذلك الرجل الذى دع اليتملى ، وجمع أقمشة الأرامل من حوانيت البيع ، وحض على ايذاء المساكين في مزارعه .. القنقا والخوخ والدواجن والعجول ، وبشهادة زور أدخل والذى سجن المدينة ذات مساء بعيد ، وبغدارته قتل حارسا في عزبة ناشد ، وقتل رجلا زنى بإحدى زوجاته ، وبأنفنه تشم رائحة الناس ، وبشفتيه تم ، ويلسانه دس ، وبمخيفيه يرعبنى !!

وهذه المرة أطلق ضحكة بذيل ، لم يزعجني هزؤه بل قدر انزعاجي من
أسنانه المتوهجة باللون الأصفر ، تلك التي أشعرتني بتوحشه ، وجعنتي
انعطف قليلا نحوه والقي السلام ، ثم أمد يده عبر الطريق مصافحا ، قلت
بصوت مرتجف :

— ماذا تريد يا مسيدي ؟

— أراك الشخص الوحيد الذي يأخذ بثرا أبيه !

— لقد مات ، وأغلقت بنفسى عليه باب القبر !

— وأنت أيضا يجب أن لا أراك !

— كيف ! ؟

— غادر القرية .. سافر

— لماذا ؟

— أو لا تمر من هنا على الأقل .. أنت بالذات

— فقط ينبغي أن أعرف !

— يا هذا قد عكرت على الماء !

— كيف ؟

— انصرف !

تجمدت ساقى فلم أتحو على الحركة ، فبادر السيد قائلا :

— تريد أن تمر من هنا .. حسنا

دفع البوابة العملاقة السوداء بقدمه ففتحها على ممر طويل مبطن
بالقار ، يطل من النوافذ القديمة ضوء كلب ، وفي الداخل تأكد لى أن الضوء
الكلابى له خواص خائفة .

قال الرجل :

— توفى ! أنت تعلم أنها ابنتى غير الشرعية .

—

— أريدها

—

— أبغى الاحتفاظ لنفسى بها !

— !

— أنا يا فتى الحكيم الفعلى لهذه القرية ، ويقل يدى الكبير قبل الصغير .. يدى هذه التى لن يكلها الدود ، لم تقبلها أنت ولا أبوك ، الجميع كانوا ذيو لا لراسى ، ومع ذلك أنت الشخص الوحيد الذى يمكنه ادانتي !

— !

قبل أن أعبر البوابة قررت أن أفقا عينيه .

... ..

لم أكن ساعتها الطبيب الداوى ، ولا حكيم تلك القرية ، ساعة أن التهبت بالموسيقى والضوء فى فرح توفة ، كانت متحررة من ثياب الحقل ويقبض رخيص تنفخ خجلة ، ثم تدور مملكة وتستدير لنصبح وجها لوجه ، والمخ تكور النهدين على اتساع الصدر ، والساقان القويان ينضممان فى خط صاعد الى استدارة تجويف البطن الموشوم برسم حمام بسلاكم ، وحيث يتقوس الخط المتناس مع عظام الحوض وتجويف البطن فاته يتقعر مضمر القدر ويصعد ليشكل استدارة الصدر ويمر بالأبط ثم ينزل بليونته على الذراع منتهيا بتأمل طويلة أكلت حشائش الغيطان أظفرها ، وترفع الذراع لأرى اثر الخراج فى الأبط يتورم مرة أخرى ، ذلك القبح الذى لم أتعامل معه بالبلم بل غرست فيه مبغضى فأتبجس الحديد وفسد الدم ، فتعضين من الألم شفتيك المكتزتين ، لم أنس أنا الطبيب الداوى حتى وأنا أعبر ساحة سيدى عثمان الرغامى ويسر من يسر فى أننى : توفة تتزوج حاكم القرية الأجير الذى أدخل أبك سجن المدينة بشهادة زور ذات مساء قديم ، لم أتبه أن أهل قريتي يعرفون أنه الحاكم الفعلى وأذكر أنى همست : امقول أن يجع الزمان لها هذا الكم الهائل من الشر ١١ ، لم أكن أنا الطبيب الداوى وأنا أقول : أخاف حلاوة التحديق فى عينيك يا توفة ، ولكن بهتورى أن أولئك ستة أطفال أشقياء ، كنا نيكى لأول مرة ، والهبات الهزلات يلتفتن حول البيت الذى تستحم فيه ، يرفعن أفرمهن الى أعلى ويصفقن ، تخلع أحدهن قباها وتتنطق بشال وسط الحلبة ، وعلى الإيقاع ترقص وترقص ويعلو الصياح .. عيون .. عيون كثيرة لبنات كثيرة ، بحيرات صفيرة من الينم والبراءة فى وجوه شاحبة والذرع نحيفة بتأمل دقيقة تصفق الى أعلى ، تحولت الى أصابع تتلاقى وتتباعد .. وعيون .

وعندما أطفئت الأنوار كانت القرية خجلة ، وفكرت اننى قبل أن أعبر بوابته كنت قد حررت أن أفقا عينيه .

الأعراس العاديه

عبد الرحمن الأنودي

وف لحظه هبطت ع الميدان
من كل جهات المدن الخرسا

الوف شبان ..

زاحفين يسالوا عن موت الفجر ..

استنوا الفجر .. ورا الفجر

ان القتل يكف

ان القبضه تخف ..

ولذلك .. خرجوا يطالبوا

بالقبض على القبضه وتقديم الكف ..

(الدم ..) (.. الدم)

قلب الميدان ومثل

وكانه دن نحاس مصهور ..

انا عندي فكره

عن المدن الى .. يكرهها النور

والقبر الى بيئات مش مسرور ..

عندي فكرة عن العار

وميلاد النار ..

والسجن ف قلبي ..

مش على رسم السور ..

.....

.....

قلت له : لاه يا بيه

انا آسف ..

بلدى برييع وضباح

لسه ف قلبي هذيل الينابيع

لسه ف صوتي صهيل المصباح

لسه العالم حى
 رايح .. جى
 بيفرق بين الذكة وبين الفى
 بلدى مهيا تنضيع مش حتضيع
 ما ضايح الا ميدان وسيع
 يساع خيول الجييع
 يقدم المقدام
 ويفرسن الفارس
 ويترك الشجاعة للتشجيع .. «

* * *

* * *

ولا باعرف ابكى صحابى غير فى الليل
 انا اللي واخذ ع القبر
 وهكلمه اطنان من الشهور .
 وعلى النظر
 من خلف كوه فى سور .
 واللى قتلنى ما ظهر له دليل .

.....

وف ليلة التشجيع
 كان القبر غافل .. ماجاش .
 والنجم كاف هافل
 لا بطل الرقصة والا الارتعاش .

.....

لما بلغنى الخبر ..
 اتزحم البساب
 واتخاطفوني الاحباب
 ده يفسل
 ده يكفن
 ده يعجن كف تراب .

.....

وانا كنت موسى لا تحملى
 الا كتوف اخوان
 اكلوا على خوان

وما بينهمش خيلقه ولا خوان
والا .. نمشي ..

ما حايئفدش من الباب .

.....

ما اجبل نومه على كتوف اصحابك
تنظر صادقك من كذابك
تبحث عن صاحب ائبل وش
في الزمن الفش
والرؤية قصارى اتسعت .

.....

بصيت - وحاسد نفسي بين خلاني - :

« تعالوا شوقوا الدنيا من مكاني .

حاشتنا اغراض الحياه عن النظر .

بالرغم من نبل الالم والانتظار .

اتعلمنا حاجات ..

اقلها .. الصذر .

ونفسا سننوات مدهشة

نحلب ليالي حلمنا المنتظر » .

.....

وامتلات الاسواق بالمواكب

تبيع صديد الوهم والمراكب

وفارشة بالوطن على الرصيف

بالفكر .. والجباع .. والكواكب

ومخلة الرقيف .

.....

شويه .. فات « سقراط »

مسلسلته من القدم الباط

ومتهم باليلس والاجباط

وبالمصدم ..

وبالزنا .. وباللواط

ويكل كلفة التهم .

وهو عابر للجحيم على الصراط .

ينظر على الشعب التعميس ويتسم :

« الى الجحيم للفلسفة .

دنيا لا كانت يوم

ولا حتكون في يوم .. كويسه
دنيا في هيئة خنفسه
دنيا فسا .

ما اتعس الانسان
ما اسعد الحيوان « .
وعبر ...

وصف من الزواني وراه
متلطين بالبهرة والمعاجين
حاسرين غطاوى الروس
بطونهم عرباتين
بيغنوا : طوبى لضحكة المساجين « .

وعيال عرايا
تفيض بها الطرقات
من القرى ومن المقاطعات .
اطفال في لون الجوع
صوت النفس مسجوع
اطفال : شسبه وضلوع .
ناهيك عن الرهبان :
صفوف هزيلة مدللة الصلبان
اكفان بلا ابدان .
اما انا -

فاتسعت الرؤية
وبصيت للمسا
والحياة المتعسة
وللنسايم المتعسة
وقلت ورا سقراط :
« دنيا في هيئة خنفسه
ما اتعس الانسان
ما اسعد الحيوان « .
.....

قبل مرورى على بعض مكان
- كنت موصى بيه اقوت -
هجت من حارة مجموعة نسوان
رقموا بالصوت .
قالوا : « يا عبد الرحمن ..
وقدرت تموت ؟

وتفوت اللحم المأري المتهان
في المدن التي ماعدائش منها
ريضة انسان ؟؟ » .

أنا مت
ومش منظور لي جواب
متحصن بكتوف الأصحاب
ولذلك .. فت .
لكن .. لما عبر نعشي بحر الموكب
أنهيلي سمعت ما بين الصوت المتركب

صوت « فاطنه أختي » الحزنان
ببزاحم كل الأصوات والأحزان .
واتنكرت صورتها في زواني سقراط
ومناجة النسوان :
حمامة نوح مذبوحة ف هوجة الكوم الحزنان .
عز عليا اني ماديتهاش بال
مع انها صاحبة أفضال .

كانت تداويني من طعن الحكام والبرد .
وكانت تنصحنى بعدم السير في قعر
الوادي الوعر
ولو أنها ..
كانت مغترفالي في عبور الوديان .

.....
.....

عند الترية
قعد المقرئ اوصائي
واداني كتابي « بيماي »
قاللي : « لو أجولك ملكان
قول أنا عبد الله
مش عبد الرحمن » .

ودعالي ف لحظة ما يقوم للعمل ميزان
ينوبني شيء م العفو ..
وبعض الففران .

.....

وف لحظة مانا مترحلق
في قماشى الأبيض
من جوف القبر
اتقدم تلابط واتعرض
قبض ع الجثثة
وطلب الأوراق
وبكل ايديه مزع الاكفان
عدل الوش ..

ووقف — وركلنى —
وقالى يلوم شديد :
« حتى فى الموت بتفتش ؟ »
شيلوه .. »
ولقيت نفسى والعريضة داخلة « القلعة » .

كانت الدنيا ضجيج ..
والشمس نيران والعنه ..
« قوم يا انسان .. »
انا قلت : « انا عبد الله

— مش عبد الرحمن —
زى ما اوصاتنى الشيخ ..
قاللى : « عندى اوراق
تثبت انك مش مرتاح .
امرك فاح .. »
ولقيت نفسى محاصر تانى
وتحت الرجلين .
قلت لنفسى : « وبغدين ؟ »
راح تفصل كده لامتى ياغلبان ؟ .

بتدارى ايه ؟
ايه باقى تانى عثمان تبقى عليه ؟
وطنك .. بتباع .
سرك .. ؟ متذاع .
الدنيا حويطه وانت بتناع » .
.....

وبهين المعنى التلابط
ويدوس بالجزمة ع الحلم

رينا رازقه بجهل ..
غنايه عن كل العلم .

.....

« ماذا تعنى

بالكون يا يساعك يا يساعنى ؟
رد يا جريان يابن الوسخة يا كلب
اظنك حثقولى تانى الشعب ؟ » .

وصفنى

وتنى على بطنى بالكعب .
« يا سعادة الييه
وانا .. ليه ؟

او ليا فى العمال ايه ؟

ما تضع الدنيا والعمال دى تفور .
يا صاحب هذا المبنى الموروث
ضل جدوك فى الجدران مفروس .

انت السلطان

وانا المملوك .

انت السجان

وانا المملوك .

انت المنصور

وانا المسفوك .

انا المملوك

وامتى المملوك يقدر يتجاسر السلطان
اللى ف ايده - بدل البرهان -

مليون برهان ؟ » .

رفع الهندب ..

با هو برضه دول يفهموا فى الكذب
اول ما تلتفت

جه غارس الجزمة ف قورتى

جيت انهض

بركنى على الاسفلت .

ولقيت نفسى محاصر تانى

وتصت الرجلين

قلت لنفسى : « ويمدين ؟

راح تفضل كده لامتى يا غلبان ؟

ماقتش الراحه فى الموت ..

يمكن تلاقيها ورا القضبان » .

انطلعت على الباب وعلى الجدران
ع الظابط .. ع الموقف

ع السجن وع السجنان •
ولقيتني طول عمري كنت كده
كلب .. محاصر .. مهان •
منبوذ • جريان •
وانا يابن الحلم •

اللى ماليهشى اوان •
معروف عشي اف قلب البستان •
معروف صوتي في زمن الاحزان
وف اى زمان •

واتذكرك سنة ما اتبت القلمة
وكنت انا اول مسجون •
وكان الظابط ده

اول سجان •
يوم ماصفنى نفس الصفة
نفس طريقة الركل •
واخر الليل
جاني بدم اصحابي في الاكل •

.....
استاننت ارتب اقوالى •
.....

اتقفل الباب
واتفتح الباب
وخلاص •

.....

((يا عم الظابط .. انت كذاب
واللى بعثك كذاب •
مش بالذل حاشوفكم غير
او استرجى منكم خير •
انتو كلاب الحاكم
واحنا الطير •
انتو التوقيف
واحنا السير •
انتو لصوص القوت

واحنا بنبنى بيوت •
 احنا الصوت
 ساعة ما تحبوا الدنيا سكوت •
 احنا شععين • شععين • شععين •
 شوغوا الاول فين
 والتانى فين •
 وادى الخط ما بين لاتنين ••
 بينفوت •
 انتو بعثوا الأرض بفاسها
 بناسها •
 فى ميدان الدنيا فكتوا لباسها
 بائت وش وضهر
 بطن وصدر
 ماتت ••
 والريحة سبقت طلعة انفاسها •
 واحنا ولاد الكلب • الشعب •
 احنا بتوع الأجل وطريقه الصعب
 والضرب ببوز الجزمة وبسن الكعب
 والموت فى والحرب •
 لكن انتو خلقكم سيد الملك
 جاهزين للملك •
 ايحكم نعمت
 من طول ما بتقتل ويتقتل
 ليالينا الحلك •
 احنا الهلك
 وانتو الترك
 سواها بحكمته صاحب الملك •
 انا المسجون
 المطحون
 اللى تاريخى مركون •
 وانت قلاوون
 « وابن طالون »
 ونابليون •
 الزنزانه دى مبنية قبل الكون
 قبل الظلام ما يكسب جولات اللون

ياعم الظلابط اجبسنى
 راينا خلف خلاف .
 سقنى الحنضل واتعسنى
 راينا خلف خلاف .
 اجبسنى .. او اطلقتى وادهسنى
 راينا خلف خلاف .
 واذا كنت لوهدى دلوقت
 بكره مع الوقت
 حتزور الزنزانه دى اجيال
 واكيد فيه جيل
 اوصافه غير نفس الاوصاف :
 ان شفاف يوعى
 وان وعى مايخاف .
 انتو الخونة حتى لو خانتى ظنى ..
 خد مفاتيح سجنك وياك
 واترك لى وطنى ..
 وطنى .. غير وطنك .. »

 ومشى ..
 قلت لنفسى :
 « ما خدبك الا من سجنك » .



حوار مع الشاعر العراقي بلند الحيدري

أجرى الحوار : نبيل فرج

في مهرجان القاهرة للابداع العربي ، الذي اقيم بالعاصمة المصرية فيما بين ٢٤ - ٣٠ مارس الماضي ، تعرف الجمهور لأول مرة ، في الامسية الشعرية ، على الشاعر العراقي بلند الحيدري .

وبلند الحيدري (١٩٢٦ -) وجه لامع في حركة الشعر الجديد ، ينتهي في بلاده الى جيل الريادة الذي يضم : بدر شاكر السياب ، نازك الملائكة ، عبد الوهاب البياتي .

وتعد دواوين الحيدري : « أغاني المدينة الميتة » ، « خطوات في الغربة » ، « أغاني الحارس المتعب » ، « رحلة الحروف الصفر » ، « حوار عبر الأبعاد الثلاثة » ، من معالم الشعر العربي الحديث .

ويمكن اجمال الخصائص الأساسية لشعر بلند الحيدري في هذه القدرة الفذة على اختيار المفردات الموحية ، خارج اطار القاموس الشعري المألوف ، والتركيز على الحدث وحده ، في شكل لقطات مرئية خاطفة ، والانفعال الداخلي العميق ، النابع من تجارب العصر ، من خلال رؤية انسانية شديدة الحبس بتزدي الانسان المتحضر في اعمال التخلف ، والعجز عن المعرفة ، والتناقض ، والمعاناة ..

كما يتميز شعر بلند بالانادة الواضحة من الفنون التشكيلية والسينما ، ممثلة في استخدام الفراغ الصوتي ، على غرار الفراغ النحوي عند هنري مور ، واستخدام الألوان كما نجدها في الانطباعية ، والمونتاج في توزيع اللقطات والصور ، وتعدد الأصوات ، والتضمين ..

في بداية هذا اللقاء مع بلند الحيدري ، نتعرف على المعطيات الأساسية لتجربته الشعرية .

يقول الشاعر :

— يمكن أن أأخذ معطيات تجربتي الشعرية لحد الآن بها يلي :

اولا : استخدام المفردة المائتوسة لما تحل من شحنة ايحائية . فانا لا استعمل كلمة مدية مثلا ، وفضل كلمة سكنين ، لما في هذه الكلمة من شحنة ايحائية في ذهن القارىء .

ثانيا : النمو العضوى للقصيدة .

ثالثا : استخدام الموسيقى كعامل متفاعل مع محتوى القصيدة .

رابعا : الافادة من القيم التشكيلية .

خامسا : استخدام الصوت الآخر في القصيدة عبر الحوارات .

سادسا : الافادة من معطيات الحياة المعاصرة ، كسيناريو السينما مثلا ، كما في « حلم في اربع لقطات » من ديوان « اغاني الحارس المتعب » .

* هل يمكن ان نقف عند ديوان « حوار الأبعاد الثلاثة » ، الذى يمثل علامة مفارقة في حياتك الشعرية ؟ - أعتبر هذا الديوان هو التجربة الشاملة التى قابلت عليها كل قصائدى السابقة ، وهو اضافة مهمة تستبطن رؤية فلسفية تقسوم على الانسان الفرد بأبعاده الثلاثة : الانسان فى الذات او الداخل ، الانسان فى الموضوع ، الانسان فى المطلق .

ومصادر هذه التجربة قد تعود بنا الى فكرة الحق عند هيجل ، والى الذات السفلى والانا والذات العليا عند فرويد ، كما تعود أيضا الى فكرة قتل الأب عند فرويد ، ولكن برؤية جديدة ، وترميز جديد لكل هذه الثلاثيات عند هيجل وفرويد .

هذه القصيدة اعتمدت ثلاثة أصوات ، تمثل فى الصوت الأول الانسان فى الذات ، وهو الانسان الحالم الذى يرغب فى أن يغير العالم .

الا ان الصوت الثانى هو الذى يتمثل فيه القيم الواقعية التى تحاصر الانسان فى الذات ، وتنبهه من أن يحقق أحلامه .

اما البعد الثالث فقد استخضمت فيه مزاجية ما بين الايقاع الشعرى والايقاع النثرى وتمثل هذا البعد فى أصوات الجوقة ، وهى شبيهة بالجوقة فى المسرح اليونانى ، تعلق على الحدث ، ولا تتعامل مع واقعه .

هذا هو الوجه الحقيقى والجوهري فى هذه التجربة .

اما الوجه الذرامى الخارجى لها فيقوم على محلكة شخص متهم بقتل أبيه بمرمى فى الرمز الى أن الأب يمثل التقاليد المتوارثة ، والابن يحاول أن يخرج على هذه التقاليد .

فى هذه القصيدة استخدمت أيضا بتر الكلمات بشكل رئيسى ، وعلى مثال ما استخدمته منذ أوائل تجربتى الشعرية .

« حوار عبر الأبعاد الثلاثة » اعتبره الإنجاز الأهم في هذه التجربة .

✽ يتركز حديثك على البناء والشكل . ماذا عن المضمون ، والهموم الفكرية التي اقتضت هذه الأبنية ؟

— في ديوان « خفقة الطين » وديوان « أغاني المدينة الميتة » ، تركزت همومي في الأول منهما على اشكالات الحياة العاطفية لشباب في العشرين من عمره ، وفي الديوان الثاني تركزت همومي على القيم الوجودية التي اثرت في آنذاك ، وتوظيف قراءاتي في علم النفس على إبراز الصدى الداخلي للحدث الخارجي ، بحيث لا يكون للحدث إلا أثر الإثارة . فأتنا لا أصف ، وإنما أعبّر عن انفعالي أمام الحدث .

أما ديواييني الأخرى فطالبة فكانت منفعة انفعالا شديدا وملتصقا بكل ما يقع لنا اجتماعيا وسياسيا . وكان لي من جراء ذلك معاناة على جانب كبير من القسوة ..

ويحدد أحد النقاد الرؤية الاجتماعية في هذه الدياوين بقوله أن بلند كان يعبر عن ألم الشخص المنكسر مع فتاة المنتصر .

✽ تحفل أشعارك بالتضمينات من التراث الإنساني ، كما هي أو من خلال تركيب مناقض ..

— هذه إحدى أدواتي الفنية في التعبير المعاصر ، وبمحاوله لقلب المفهوم المألوف . فإذا كانت عبارة « العدل أساس الملك » بمثابة مفهوم اجتماعي سائد ، في الشعر فقط ، فأتني أعكس هذا الشعر ، بأن أجعل الملك أساس العدل ، بمفهوم أن القوى يخلق قوانينه :

« العدل أساس الملك

كذب ، كذب ، كذب

الملك أساس العدل

إن تملك سكيننا

تملك حقل في قتلى »

✽ لآنك شاعر معاصر جدا ، دعني أتعرف على كيفية تعاملك مع التراث .

— أنا مؤمن بأن التراث جزء مني ، وليس شيئا طارئا على . فكل ما بقي من التراث بقي بقوة ما يمكن أن ينمو ويتكامل مع التطور فزمن المثني هو زمن كل العصور . وإذا كان هابلت في يوم ما كان عند شيكسبير وجهها للصراع القبلي ، فهو رمز للقلق في الأدب المعاصر .

فالتراث ، كما قلت ، هو أنا ، بدنى ، بطبيعتى ، بانفعالى ، بحساسيتى
أمام الإيقاع الحياتى ، ولا يمكن أن أنسلخ من هذا التراث الموجود فى أصلا .

ولكنى رايت ان التجربة الشعرية الفالجة لابد أن تقوم على ثلاثية
أساسية ، لا غنى لواحدة عن الآخرين ، وهى : التراث ، والمعاصرة ،
والواقع المحلى .

ولا يمكن لى عمل إبداعى أن يحقق وجوده إلا بهذه الثلاثية .

* ولكن الواقع المحلى فى أشعارك ، واقع إنسانى ، يتجاوز
المحلية ..

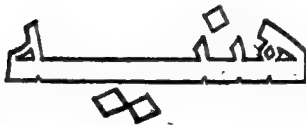
— بالطبع ، الواقع المحلى فى قصائدى يمثل عبر خصوصية الرمز ،
وقدرة هذا الرمز على أن يصل الى الآخرين . فأجد طرفى الرمز يتركز فيهما
تلك الخصوصية ، وفى الطرف الآخر تقوم مساندة شاسعة تتسع لكل
الاحتمالات التى يتواصل عبرها الآخرون .

* تتعدد فى دواوينك المؤثرات الدينية وغيرها ، فهل يمكن تحديدها ؟
— فى قصائدى اشارات ذات طابع دينى . فمشخصية المسيح تكررت
غير مرة فى شعري ، ورموز متعددة ، ويكاد يكون من أبرز شخوص
« حوار عبر الأبعاد الثلاثة » .

ولكن تتداخل مع شخصية المسيح شخصية الجلاج ، وشخصيتى أنا .
أما القرآن فقد عدت اليه فى دراسة دقيقة لإيقاعيته وتحسستها
تحسسا عميقا ، واستخدمت بعض هذه الإيقاعات فى « حوار عبر الأبعاد
الثلاثة » أيضا .

كما تأثرت بنزعة التكرار عند ت . س . اليسوت ، وكيفية الإحشاء
بالشئ ، لا ذكر الشئ .

أما الأثر الأكبر ، خاصة فى تجارب « أغاني المدينة الميتة » وما بعدها ،
فقد كان لفرويد ، فى دراساته فى علم النفس والأحلام ، التى تأخذ أشكالا
متعددة الألوان فى شعري قاطبة ، ومن خلال الرموز الفرويدية .



عن عبد الحميد

انزوت في احد اركان الغرفة ... لم يكن ثمة ضوء .. وضعت
يدها على خدها وتساقتبت دموع ساخنة ثقيلة قطرة ... قطرة .

تذكرت ايلها الخوالى .. كانت تفصل ما تريد وقتما تريد ..
اهل الحى جميعا يبجلونها « صباح الخير يا ست هنية » .. الف مرحب
يا ست هنية .. ولطالما ازدحمت الحجرة الضيقة بالزبائن الكرام جدا ...
مصبت شفتيها واطلقت تنهيدة حارة .

بالرغم من ضيق حجرتها شعرت كأنها واسعة جدا ،
بل انها تاهت في داخلها ولم تعد تسمع سوى صدى أنفاسها .. « متشكرين
يا هنية .. ربنا تاب علينا » ، الآن لا يوجد من يشفق عليها
ولو بكلمة طيبة .. انتقلت الى ركن آخر اكثر اظلاما .

انكحيت « ده ما يشبعنيش عيش حاف » شعرت كأنها زبالة في تلك
الحجرة الواسعة « مش عاجبك بالسلامة » .. « أمرى الى الله » ..
في بعض المرات النادرة « منكم لله » قل الطلب عليها يوما بعد
يوم ... كانت افضل من تفصل في الحى كله .. تعمل يدها في قطعة
القماش ولا تتركها الا كما كانت عند شرائها لأول مرة « عليكى ايد
متعديهاش يا ست هنية » ... تدق الابواب فلا تسمع غير صيحات
الاستهزاء والشتمات « يا اختى بلا وجع دماغ » .. تعود الى حجرتها
المظلمة حزينة منكورة « نين أيلك يا هنية » .

في صباح اليوم التالى وجدت نفسها منكورة في ركن الحجرة
كما هي ... فكرت في الخروج خافت ... مجرد الفكرة أزعجتها ..
لم تعد تحس بالامان الا في ظلام حجرتها الصغيرة « دول ديانة » ..
نظرت نصف نائمة من الشباك .. سرعان ما عادت مرتعشة .. تستيقظ
فجأة ... تنأى الى سمعها صوت بعض الصبية الصغار « النور
قطع وهبعد أسبوع التمثيلية .. » تهلل وجهها .. رقصت في
الحجرة التى لم تسمعها هذه المرة .. سيتون اليها ..
سيقى الباب ثانية ... تضغط قيصتها وتضمها بقوة الى صدرها
اليابس في صوت مكتوم بفرحة تكاد تمزقها .. « هشتغل .. »

اغتسلت واستعدت بافطار جيد « طبق الفول وفحل
البصل الاخضر وثلاثة من أرغفة الخبز الأسود » .. هيكون يومك
طويل يا هنية .

يدق الباب .. يدق قلبها .. تقفز في لهفة .. ، خطوة واحدة تصبح أمامه تتبهل قليلا فهي تؤمن بالأمثال الشعبية « التقل صنعة يا بت » كانت في الحلقة الخامسة من عمرها .

ترتعث يداها .. بل كل أعضائها لهفة على سماع « صباح الخير يا ست هنية » تأخذ نفسها عيقا تردده في زفرة حارة مع يدها الممتدة الى مقبض الباب « صباح الخير يا ست هنية » . يا اياه كادت أن ترقص وترفع الفتاة الصغيرة الى أعلى وتقبلها « عيب يا بت » .. « عايضة ايسه »

أمى .. تقاطعها دون سماع بقية كلامها « حاضر هنفطر وأحملك » تفلق الباب وراءها .. تقفز في الحجرة كطفلة صغيرة حصلت على لعبة جديدة انها افطرت منذ وقت طويل .. لا بأس فلتتمهل قليلا .

انها تؤمن .. كما تفتح الباب في عظمة ظاهرة .. تخرج بقدمها اليمنى « بسم الله » تدق أرض الشارع بخطواتها الثقيلة .

« خرجت لما النور قطع .. أرزاق ياءعم » تستمر في طريقها .. وصلت الى البيت المطلوب ... طرقت الباب بأطراف أصابعها .

— صباح الخير يا ست هنية .. ألف مرحب .. في عبارات مقتضبة صغيرة ترد عليها « متشكرين يا هانم .. ورايا شغل » الفسيل عيين .

— في الحمام ... — حاضر :

ما أن ادارت الهانم ظهرها حتى جرت نحو الحمام .. توقفت قليلا أمام اكوام الملابس .. تنظرها .. وتبلى عيونها بجهاها — الخلاب ..

ارتمت عليها .. أخضت ثقلها .. لم تعيا برائحها القذرة .. كانت لها طعم خاص .. : ما أجل أن يشعر الإنسان بطعم رائحة يجبها .

تقلب على اكوام الملابس « حرير في حرير » .. لفترة ليست قصيرة ثم أقبلت على العمل في نشاط ظاهر ... أملت الأوعية بالماء ... أشعلت الأوبور .. كادت أن ترقص على صوت « الرتيب » « ششش » .. « انديك نفس ... لا ما هو كويس ... نفس كيان مياشرش » .

وضعت قطع الفسيل في ماعون كبير .. جلست على كرسي الحمام .. اعتلت العرش ملكتها الخاصة .. تأمر وتنهى .. تفعل وتنتشر .. بدأت مزاوله أعمالها لم تلبث قليلا حتى سمعت في الخارج همهمة غير مطمئنة .. ثم بالهانم تأتي إليها متجهمة .

— جرى إليه يا هنية .. عايزين نخلص .. ولا أتوك الكهريا جت مع السلامة « ظلت على وضعها وجهها في طاشت الفسيل ... تجبعت « مع السلامة انت « ألقت إليها بورقة نقدية باهتة .. في هدوء مخيف قامت بمسكة بقطعة القماش التي كانت في يدها .. « دنا غلبانة » .. « الكهريا جت يا هنية » « والى نبسى النبى غلبانة » .. أصفر وجهها « مش عايزة فلوس .. عايزة أشتغل » احتضنت قطعة القماش كأنها قطعة منها .. سترهق روحها اذا هم اخذوها منها .. انها على حافة الفرق وهى القشة .. صنيتهما بقوة .

قبلتها ... « مع السلامة يا أختى » .

احتبت بجدار الصام ... في صرخة مكتومة جابت الارض طولا وعرضا ثم استقرت في حلقها « يالهوى » .. اندفعت محسوبة وهى تحضن قطعة القماش تاركة الورقة الباهتة تذوب في المساء القذر ... اغرقت أرض الحمام بمياه الاوعية التي شاطها في طريقها .. « انقلب كرسي الملكة » .. خرجت بسرعة .. تنفس خطواتها لا ترى موضع قدمها .. هاربة من كل شيء .. لا تسمع الهانم « الهانم » .. لا تسمع غير نفسها « لادى حضة منى » ..

تعود الى حجرها المظلمة وتتدثر بقطعة القماش المبللة في أحد أركان الحجرة الرطبة ..

كانت تضع يدها على خدها .. ودمعة ثقيلة سقطت اخيرا فازاحت حملا أثقل عن كاهلها البجهد .

انتقلت الى ركن آخر أكثر اظلاما وعادت الى أفكارها السوداء .. وشعرت أن قلبها يفوض .

دراسات في أدب الأقاليم

قصائد من كفر الشيخ

محمود حنفى كساب

ما يزال الضمير الأدبي في مصر يحتفظ بمساحة لا يأس بها لذكرى عزيزة على كل مثقف أو مبدع للنثر أو الشعر — أجبر بفعل الحاجة الحياتية على البقاء بنتاجه الأدبي خارج مدينة القاهرة — للمجلة الممتازة « سنابل »، التي أصدرتها محافظة كفر الشيخ إبان تولي أمورها الشاعر الممتاز محمد عفيفي مطر والفنان محمود بقشيش وزاملهما الفنان إحمد فاضل .. كانت « سنابل » متنفسا شرعيا ومجديا للبدعين من مثققي الأقاليم .

تبكت « سنابل » من تقديم ما يشبه الجيل الكامل من المبدعين في كافة نواحي الإبداع الأدبي والفني ، فلقد نشر على صفحاتها — التي خاضت تجربة التقديم التشكيلي لصفحات مجلة دورية — الدراسات النقدية والتحقيقات الأدبية والقصص والأشعار والروايات والفنون التشكيلية وله القضايا الاعتقادية في الدين الاسلامي ، ولأول مرة في التاريخ الأدبي المصري تمكن كوكبة من الكتاب القابعين في الظل — بحكم تواجدهم بعيدا من العاصمة — من تقديم تجاربهم .. وعرف القارئ على امتداد مصر كلها أسماء مثل : جابر النسي الحلو ، فؤاد حجازي ، محمد المنسى قنديل ، محمد فريد أبو سعدة ، قاسم مسعد عليوه ، سعد الدين حسن ، حلمي القاعود ، شوقي فهيم ، أحمد سويلم ، كمال مخوخ حدى ، محمد يوسف ، محمد الشهاوى ، حجاج الباي ، سعيد الكراوى ، محمد صالح ، كامل الكراوى وغيرهم أعجز عن حصرهم الآن .. ولأول مرة — أيضا — يصبح لحركة الأدب في الأقاليم منبرها المتقدم المحرر من قيود والتزامات المؤسسات الصحفية ، حيث تكفلت ميزانية المجلس المحلى للفنون والآداب بتحمل عبء إصدارها الذي كان يتكلف بضع مئات من الجنيهات ، وتطرح في الأسواق بخمسة قروش !

وتوقفت « سنابل » عن الصدور ، ولا نعرف الأسباب ، ولكن يبدو أن البروقراطية المصرية العتيدة لم تشأ أن يمر من تحت أنفها عمل تقدمي في مجال الثقافة ، ومن ثم لم تبال بتوقف هذا المشروع الحيوي ، « مقلدة في ذلك قرناءها في المحافظات الأخرى التي تشتت لاصدار مطبوع دورى أن يجدد الحاكم الأعلى والمسؤولين الإداريين .

ولكن هل توقف الإبداع في فكر الشيخ والأقاليم بتوقف « سنابل » ؟ لا .. وهذا واضح من عشرات القصائد التي تصلني من الأصقاع هناك بله ظهرت أسماء جديدة لشعراء جدد يحفزهم شبابهم وإيمانهم بالفن على الإبداع .. وما يزال محمد الشهاوى الشاعر مشرعا قريحته الشعرية بتحديا أن يتمكن أحد من أسكاته شعريا .. ففى قصيدته « فوق قبر الصغير ينحنى والدان » التي أيدعها عندما عاد من سفره إلى مدينته وفوجيء بموت ولده أمين ، يقول :

بلدى ورقى البنكوت

وظلى — بلا ثمن للدواء — يموت !!

.. ..

بلدى عملة صعبة فى البلاد البعيدة

وأى القعيدة

على فرشاة الدار راقدة فى خفوت

.. ..

لم تكن وأهين

عندما غلبتنا جموع الضجن

غالينة — واضيمناه — حجر

والجسيم حجر

لقد علم الشاعر أن ولده قد مات لأنه افتقد ثمن الدواء رغم أن البلد كلها ورقى بنكوت ، وأهلها يرتطون ليعملوا فى البلاد البعيدة حيث أصبحوا عملة صعبة ورغم ذلك فالأم ماتزال تعيدة خائفة الصوت بفعل المرض الذى يقيدها إلى فراشها ، وأن جموع الضجر — السام غلبتنا بسبب تحجر المدينة الكبيرة التى تفتقد العواطف الإنسانية .. هنا الصورة الشعرية منطقية مع الأزمة المالية التى عايشها الشاعر وبسببها مات ولده .. ثم هو ينتقل إلى قبر الصغير ، وتنساب الدموع فى الليل مشكلة نهرا ، ومن كثرة مائه تحول إلى مياها تمكس الوجوه الحزينة ، وصمت المغابر تحول إلى

غيلان مرعبة تصيب حتى الخلايا داخل البدن ، وحين يعود الوالدان الى البيت والنفس ملأى بالآلاف الصور الكثيرة بجذ التحجر في الحصر والسريـر ومن ثم يستسلم لدموع الضجر ، فيقول :

فوق قبر الصغير

ينحني والدان

والدموع السخينة في الليل نهر مرايا

وهود المقابر غيلان حزن تهاجم في الوالدين الخلايا

وحين يعود الى البيت تقفز — من بؤرة الغليان — براسى الوف الصور

فالحصر حجر

والسريـر حجر

ويسيطر الضجر على الشساعر المكوم الفؤاد ، حيث يرى الموت موتين : موت يحدث دون ضجيج سوى دموع تهطل من عيني التكى والثاكل ، والثانى موت تهرع له الأرض والناس والصحف ، وتطلق المدافع تحية له ، وتحلق الطائرات حامية لموكبه ، ويكي المنيـعون في محطات الارسال ، وربما تنتحر فتاة من أجله ، فضلا عن أن الأوامر تصدر للشميعين للخروج ، حتى للحوامل لا يتخلفن عن مواكب الجنـازة في الموت الثانى ، أما موت المساكين والفقراء فهو مبارك صامت لأنه اذا أثر فسيكون السبب هو العجز عن مداواة وثنها ومن ثم فالضجر هو المسيطر ، حيث الموت موتين موت يضج له السذج وموت يباركه السذج ، يقول الشاعر :

ضجر ١٠٠

ضجر ان ارى الموت موتين

موتا بلا ضجة غير دبعة تكلى وثاكل !!

وموتا تهب له الأرض والخلق والصحف المومـلات

وصوت المدافع والطائرات

ويكى المنيـعون .. تلقى فتاة بجنتها قرب برج الجزيرة في النيل ..

تخرج — بالأمر — حتى الحوامل

وبورك موت المساكين والفقراء

لكى يستريحوا اذا عجز الأهل عن ثن الدواء !

ضجر

ضجر

ضجر

ضجر أن أرى الموت موتين :

موتا يضح له السذج

وموتا يباركه السذج

وينتهى محيد الشهوى قصيخته الحزينة الغاضبة بصعب اللعنات
على أجهزة الاعلام التي وعده مسيروها بنقده بعض المبالغ لقاء قصائده
الا انهم هربوا منه ومن ثم يعاهد ولده على الاستمرار في القتال
بشعره .

وفي قصيدته « رثاء الفنان عبد المنعم مطاوع » الفنان التشكيلي
الذي عمل في مصر ثقافة كفر الشيخ ، واشتهر بصديق فرشاته وحساسية
الوانه وحسن تعبيره عن مشكلات الانسان .. يقول محمد الشهوى
انه كان يقرأ في جبين عبد المنعم حيرة الفنان ومدى ما يعانيه من
عنف وخذلان واحزان ، ويعتذر له عن الظلم الذي لحقه والجهل الذي
احاطه ، ذلك ان الفنان عادة لا يفهم الا بعد لاي ، يقول :

ومعذرة اذا كنا — على جهل — جهلناكا

ومعذرة اذا كنا — بلا قصد — ظلمناكا

فانك كنت أكبر من مداركنا

لانك كنت كل الفن .. في انسان .

ويسأل شاعرنا مرثيه ، ويلح أن يجيبه : لساذا الفنان بالذات
معرض للاضطهاد الايام ، فتارة مغبون دونما سبب ، ومشبوه ومنفى
ومصلوب ومرتل ومطارد ؟ هذه الأسئلة مرتبطة دائماً بالفنان والكتاب
في البلاد المتخلفة ، وهي طبيعية بارتباطها به ، حيث الفنان والكتاب
يشكل في البلاد المتخلفة الجهة الوحيدة القادرة على الوعي والعمل
به ، ومن ثم كان محلاً للاضطهاد من الذين يرون في نقاجه الفني
والفكرى تهديدا لسلطتهم ، يقول :

أجبنى

أجبنى أيها الريان

أجبنى يا أمير البحر يا ملك المحيطات

لماذا نحن بالذات ؟

لماذا تغرس الايام فينا كل مطواة

نمغبون بلا اسباب ؟ !!

ومثبويه بلا اسباب ؟ !!

ومنفى بلا اسباب ؟ !!

ومصلوب بلا اسباب ؟ !!

ومرتحل بريمان الشباب يزيد ماساتى !!

لماذا نحن بالذات .

تطاردنا الحدود السود والزمن الحقود وخسة القرضن

فيارحمان .. يارحمان ... يارحين .. يارحمان !!

ويختتم رئاءه بقوله :

نموت ، نموت لكن

سوف تبقى بعدنا لانايل التاريخ ايباءة

لانا لم نبع يوما ضمائرنا لذي جناه وسلطان .

في القصيدتين يطرح او يبوح لنا محمد الشهاوي بهمين غاية في الثقل كالحجار الهرم الاعجوبة ، الهم الاول فقر الانسان الذي يواجهه بعجزه في مواجهة طوارئ الحياة ، ويحدد الشاعر موضوع همه تركيز شديد : لقد سافر الى القاهرة آيلا في بيع قصائده عليها ناثي له بمئات مادي يمكنه من مواجهة ظروف مرض ولده ايمن ، ولكن للأسف لم يتمكن من مقابلة من يدهم الامر فعاد يخفي حنين ليجد ايمن قد مات بسبب افتقاده للدواء .. واذا ما أخذنا بالتفسير الظاهري فنان معنى ذلك ان هناك طفلا في مصر - حيث العلاج مجاني في المستشفيات الحكومية - قد مات بسبب ان والده لم تكن النقود ثنواقرة معه ، ولا بد ان هذه الحادثة مستصعب الفارىء بالدهشة ، وربما النقبة ، الدهشة لان طفلا قد مات وهو في حاجة الى الدواء المتوافر في جميع المستشفيات ، والنقبة على الفقر وربما على الشاعر المثقف الذي يقول انه بعد عشرات السنين من ثورة ٢٣ يوليو يموت طفل في مصر بسبب انه لا يوجد مع والده ثمن الدواء . هذا عن التفسير الظاهري للقصيدة .. ولكنا يمكننا قراءتها قراءة أخرى ، وهي التي ربما عناها الشاعر عندما كتب قصيدته .. القراءة الأخرى تقول ان بلاد الشاعر

أهم ما فيها ورق البنكوت ، وأنه ضجر ، ويشتاق للكلام ، ويدين الموت الذى يحتفى به الفقراء حينما يموت كبير ، أما الفقراء فعندما يموتون لا يابه لهم أحد رغم أنهم يابهون لموت الكبار ! وهو — أى الشاعر — من جراء الضجر مستفز لدرجة أن يود لو يصنع الهواء ، ويصق في وجه كل الذين اعتقد أنهم حملة رسائل ، وهذا الضجر يحرضه على البول فوق كل الوجوه حتى يتقى موت الطفل الذى سيجيء ، ثم هو — أى الشاعر — يؤكد لقارئه لم يرتض غير مجد القصيدة ، وأنه لن يفرط في عقيدته ، وأنه لا يملك سوى الموت كوثيقة احتجاج ورفض لكل الوجوه التى تحاول اسكانه ببلاحتها .

وفي القصيدة الثانية يقول لنا أن الفنان الصادق لا يبد ملق مصرعا غير مصر الذين يبيعون فنهم في « صحف الدعاري ومجلات المساحيق » .. وهذه نظرة فيها من التعسف الكثير ، فالفنان الصادق حقاً لا يبد ملق الطريق ، ولكن لا يبد أن يتسلح — قبل ولوجه — بجودة واستقامة وسائله الى جانب الخلق الدمش والرق في الشاعر ، لأن الحياة الفنية والادبية لا تفتح ابوابها بسهولة لكل فنان صادق ، فالصدق وحده لا يكفي بله ربما — باضافة الى ما ذكرت — يلزم بعض الاصرار كيلا يتجاهل :



أما الشاعر اسماعيل بريك فمصادره تقليدية الابداع ، وربما بسبب التقليدية كانت التقريرية سمة أساسية في شعره ، ففى قصيدته « حديث النفس » يقول :

أحبك رغم أناتى
ورغم الهجر والصد
غذا قلبي يناجيك
بسهم منك مرتد
سهم الحب راميها
يصلب باظلم السود
فردى من تحياتى
تحية عاشق الورد
إذا ما الشوك آذاه
أجاب بلطيف الرد

وبلاحظ القاريء أن اسماعيل لم يخرج على التراث الفريد لمؤلفي
الإغاثي العاطفية في الصد والهجر والحرمان والبعد والفرق ،
ومن ثم فعواطفه تجاه الحبيبة لا تخرج تيد انملة عن المألوف الذي
يذاع في محطات الاذاعة وشرائط الكاسيت .

وفي قصيدته « مزرع رغيف » يقدم لنا هم الملايين الذين يعمنون رداء
الرغيف والصعوبات التي يعانى منها الشعب في عصر وصف بأنه عصر
الرخاء يقول :

عجيب أمر هاتيك القضاء يموت العيش في عهد الرخاء
وأعجب لو رأيت العيش يبكى على ما فيه من فرط البلاء
ستقسم أنه يوما رأينا رغيف العيش يبحث عن دواء
أيعقل أن يكون العيش مسرا أيعقل أن نعيش بلا غذاء
أرى نفسي تتوق الى الأماني فأحبل مرة نعش الغلاء

ولا يستشرف اسماعيل بريك - بشعره - آفاقا أرحب ، وذلك
لانتشاله الدائم بالتواجد في المهرجانات الاقليمية التي لا تتيح الفرصة
سوى لزعيق الشعر الذي ينظم المعاني الثرية ومن ثم يتهاوت للحصول
على تصنيف الملقين . . وليس الشعر في عصرنا ، كما يقدمه المحافظون
مصادقا على الواقع - وإنما لا يد للشعر من أن يرتاد آفاقا أكثر اتساعا ،
ويشير بعوالم جديدة ، وهذا لن يتلئ الا بتجويد وسيلة التلقي الفكرى
الرصين والاستيعاب الجاد لجزئيات الحياة ، وبالطبع فاسماعيل
معذور في احتياسه - كشاعر - داخل جدران التقليدية ، حيث الاتالم
شبه خالية من التحديات والرواد أو الاساتذة الذين يمكنهم توجيه الشعراء
وجهة العالم الجديد لشعرنا الذي أصله عبد الصبور وحجازى ومطر
ومهران وغيرهم على امتداد الوطن العربى كله .

وهناك شاعر شلاب ما يزال في مرحلة التعليم الجامعى هو
اسماعيل عبد العزيز الضنين ، ورغم أنه ما يزال جيبس التقليدية في بناء
القصيدة ، إلا أنه يشير بموهبة لا بأس بها ، وهو يقول عن محبوبته
في قصيدة طويلة :

محبوبتى غشت لها الأوتار وتبسيت من حسنها الأزهار
سلطانة في حسنها وبهاثا ظلمت لطيب رحيقها الأنهار
ريحاته مرسومة في داخلي جل الاله الصانع المختار

وبعد ان يوغل في وصف محاسن المحبوبة والوله الذي يستبد به
حتى يلقيها يقول :

ياقلب مالك تشتكى جور الهوى ان الذى اشجأك قد اشجاني
تشتاق وصل حبيبة فى حسنها لتتال منها سلوة الظمان
وتظل تكتب شعرها متالفا وتقول فيها اعذب الالجان
فاهدا وخذ من نسج حبك بردة واحمل هواك على مدى الأزمان

ولست ادرى لماذا تذكرت وصف أحد الشعراء من اصحاب التجربة
الحديثة فى الشعر العربى حين وصف حبيبته بقوله :

حبيبتي غابة فى الليل فواحة
يشم كرومها الفلمن والخصيان يرتدون
فرسانا على الساحة .

هل لان الوصف السابق قيل فى نفس السن الذى يمر بها اسماعيل
الضنين ، ام لان الوصف الثانى ابلغ من وصف اسماعيل لمحبوبته ؟ .. المهم ..
لقد اورده لادل على ان افتقاد الشاعر للثقافة المتنوعة يجعله اسير التقليدية
فى الرؤية والاداة ، فضلا عن ان مناهج التعليم فى الشعر العربى ما تزال
تحرص على الالتزام بعلوم الشعر دونما التفت الى التجربة الحديثة واثرها
الفنى والايدىولوجى ، وبالتالي - ورغم مرور سنوات طويلة على التجربة
الحديثة - ما يزال عدد كبير من الشعراء الجدد اسرى هذه التقليدية
وما لم يتم الانعتاق منها ستظل تجربتهم محدودة فكريا ومتواضعة وعاجزة
عن اللحاق والمشاركة فى ايقاع العصر .

وعن امر الشعراء احمد شوقى يقول الحسينى عبد السلام شعوط
المدرس بمركز قلين :

ابدا اراك مفاخرًا مختالا تبدو على هام الوجود هلالا
يا وحى شوقى أنت اعظم قارض للشعر قد صال القريض وجالا
احبيت مصر وكنت من عشاقها ولقفت عنها الكيد والعزالا

ثم يعدد الشاعر مناقب شوقى ، وكيف كان شعره معادلا لشعر
حسان بن ثابت فى مدح الرسول عليه السلام ، وان امارة الشعر خالية
بموتيه ، ويدعو مصر الى تخليد أعماله مثلما خلد بشعره الابطال ، ثم يختم
القصيدة بقوله :

يا مصر تهيه فهو اعظم شاعر صاغ القصيدة حكمة ومقالا
يا ايها الشعراء هذا نهجه سيروا عليه وحققوا الآمالا

أما قصيدته في أم كلثوم فيقول فيها :

ينساب من فيك الغناء كأنه نهر من الرضوان .. ما أحلاك
أطلال ناجى من شفاهك جنة فيها بهاء من عظيم بهاك

ويرى القارئ ان الشاعر لم يزد سوى أن ردد ما يرده النثر عن
عظمة شوقي الشاعر وعبقريته أم كلثوم الغنائية ، ومن ثم لا يستشف من
القصيدتين معنى جديدا أو رؤية جديدة تصل إليها من خلال هاتين العبقريتين !

أما الشاعر رأفت السيد زمرة — رغم تواضع ادائه الشعرية —
فمشفول بحبيبته « ايزيس » التي يعدها بلن الليل لن يطول ، وأنه ان
آجلا او عاجلا سيعيش « حوريس » الذي يضمد جراحها ، يقول في قصيدته
« ابجديات فرعونية » :

حبيبي لا تسلمني

فالليل لن يبقى ككوح الف عام

.. ..

ايزيس الخصب

ما زالت تحبل .. تنجب

تباتى بصوريس

ويبقى الشاعر عبد الرحمن يوسف الشهاوى الذى لا يحيد في القصائد
التي دفع بها الى عن الشكل التقليدى ومن ثم المعنى والرؤى : يقول
في ذكرى العقاد :

عباس يا باني القصور شوامخا تبقى مدى الايام والازمان
يا هادم الرث القسيم بفكرة بيضاء تبطل حجة البهتان

.. ..

ان البراعة في يدك مهند مشهورة لونسلاوس الشيطان
مأذهب ككاذب الكرام مشيما بالحسب والاجلال والتحنان

وبعد ، ان التجربة الشعرية الحديثة في الاقاليم تفتقد التوجيه المؤثر في مسارها ، حيث يفتقد الكتاب والشعراء التحدى الذى يجعلهم ينبذون الاستمرار في حالة الشعر والنثر الذى يسالىء آذان المتلقين في مهرجانات الشعر والكتابة في الاقاليم ، وهذا لن يتأتى الا بالمتابعة المستمرة للنشاج الحديث ، واصدار المطبوعات التى تيسر نشر نشاج هؤلاء الشعراء ليتسنى مناقشة اعمالهم وتقويمها ، وحسنا فعلت مديرية الثقافة بكرة الشيخ باصدارها لمجلتها « اشراقة » لنشر نشاج ابناء المحافظة وذلك حتى يتمكنوا من رؤية نتاجهم وقد أصبح بين يدي عدد كبير من المتلقين الفاحصين المحررين من قض وقضيض المهرجانات ، ولست بهذا أريد المصادرة على حق الشعراء في التواجد داخل التجمعات والامسيات الثقافية والشعرية وانما ما اعنيه هو الا يتدله شاعر الاقاليم في قول الشعر في المهرجانات ويسمع التصفيق ، ويواجه بالاحتفاء ، ثم يؤمن بأنه قد أصبح شاعرا مؤثرا في الحركة الشعرية ، فكثيرون هم الشعراء الذين يجيدون النظم ، ولكن من منحهم السرب موهبة الشعر قليل !



العرشة

قصة قصيرة :

ابتهاال محمد سالم



اغلقت النافذة في وجه الليل .. اختزعت مجلات العربات حاجز الزجاج وغاصت في طرقت رأسها المتصدع ..
قابله صدنه

كان يسير بساقيه النحيلتين ويوجهه الأسمر الصغير كقطعة في بحر من الزحام ..

يحمل زهرة ميتة في عينييه القريتين ويمسك كيسا تطل من رأسه قطعة من سرواله ويد من قماش رث ..

سالم من بين أصبعيه القلم .. اهتز .. ارتعش .. سقط على الورق .. تركه قليلا لتناول قرصا مهدئا ..

كان عطر قبله الصباح يصحبها بعد تركها اياه عند باب المدرسة ، وظلت يده الصغيرة الملوحة تتبعها كقرع أخضر زاه ..

الصداع يعصف برأسها .. ضغطت يديها على عظام جبهتها .. دوائر مبللة تساقطت على الصفحة البيضاء .. محت بعضا من سطور موروقة ..

جرت كجريان الماء السنون .. تعذلت الأماكن .. الملاح .. اقتحم الاسى العميون ..

كضراوة الموت على النفس كان رحيلها .. انكشفت جزئيات اللحم .. تبيست سنابل القمع .. جفت الطلحات على الصبور .. رنات النقود لم تعد تسمع .. تصدعت أمدة البيت وأسودت الوجوه .. أصبح الاثنان

ثلاثة على الفراش ثم أصبح الثلاثة اثنين ..

انتفضت رهشات الديوك .. تحولت الأرض الى حلبة مصارعة .. انتعلت خسارتها ورحلت .. تاركة بصابتها في لروقة الليل ..

انتسعت الدوائر المبللة على الصفحة البيضاء التي أضحت كالتطح .. وسؤال كقتل الصخر يضغط على رأسها ..

— أين ذهبت بعد آخر مرة تركتني عند باب المدرسة ؟؟

جولة الفن في إيطاليا تنوع هائل.. وعزلة قاتلة

محمد الاسعد

على سطح إحدى العمارات السكنية ، قريبا من ساحة كافور - تعيش رسامة استرالية المنشأ اتخذت الرسم مهنتها الثمينة . أنها ترسم أحياء روما دائما ولكن بدون إشارة ولو بسيطة إلى وجود البشر وتعنى بالاضافة إلى ذلك بحديثها الصغيرة على السطح . وتقوم أحيانا بأعمال الترجمة حين سألها عن سر هذا الالتفات على تصوير الشوارع الخالية والنوافذ المغلقة لم أجد جوابا مقنعا . ولكنني فهمت عمق الوحدة التي تعيشها هذه الرسامة التي تجاوزت الخمسين عاما . وعمق الانعكاس المؤثر لهذه الوحدة . لقد كانت هذه هي رؤياها . وهذا يكفي كما تقول . وببعضنا هذا التبرير لدى الجميع . فبالبحث عن التعبير المخلصي الذي

الدوتشي ، الذي لم يقدر له أن يرى النور ، ذلك المشروع الذي كان يستهدف إزالة منطقة سكنية بكاملها لبناء القصور الرومانية الشهيرة مجددا ، وأحاطتها بجو من العظمة الكاركتورية ، التي أجابت بشخصية الدوتشي وموسوليني - نفسه قبل أن ينتهي على جبل المشنقة .

وهكذا أمام مبنى الأكاديمية الملطخ بالأصباغ ، والقائم في الشارع الخلفي يتولد انطباع تدريجي بأن شمس الفن في حالة غياب وأن الجهد الذي يبذله الرسام والنحات لا يسد أن يكون جهدا عظيميا لاثبات جدوى فنه فقط . وتبدو ملامح هذا الجهد في التسويع الهائل الذي ينفجر فيه الفنانون . وفي العزلة القاتلة التي يعيشون فيها .

هذه العاصفة منذ زمن طويل ، وضع الاساتذة الكبار بصماتهم على لوحة الحاضر الفني ، فاصبح « موديلاني » ، الذي عاش حياته في باريس علامة كلاسيكية في رفته المفرطة وبهجته الحزينة ، وتحول « جياكومني » - من أسطورة إلى معلم للرؤية المعاصرة لدى معظم الناجحين .

وهكذا في الوقت التي تعرض عليك محلات التحف صور لوحات موديلاني ، جنباً إلى جنب مع صور لوحات دافنشي ، تختبر تيارات الفن المعاصرة في مكان ما . في المعارض الدائبة التي تباع بأسعار مرتفعة أو في المعارض التي تقام بين الفترة والأخرى ، في أكاديمية روما الشهيرة للفنون الجميلة التي تنزوي في شارع خلفي قريبا من قبر - أوغسطس - ومن مشروع

وجاءت الحرب العالمية الثانية لتعمق مجرى الانهيار .

اذن أين يمكن أن يجد الفن الحديث مكانه وزماته الجديدين ؟

انه يجدهما وسط هذا التراث الضخم من الهزات العميقة التي حشرت آثارها وانقاضها في روحه المعاصرة . ربما كانت الغريبة هي النغم الأتوى الذي يرتفع أكثر من سواه ، لأنه أساسا مبرر وأسلوب الإبقاء على نمط انظمة ما بعد الحرب : انظمة الديمقراطية الغربية المنترزة من جثة الاستعمار . والغائرة الى أعماقها في هذه النزعة . ولكن حتى ضمن هذا النغم يحتفظ الفنانون برؤية نقدية ، مساوية الطابع . تتخذ طابع الاحتجاج على الاتفاق المخلقة ، كما هو لدى - غاريلي - أو طابع الرؤية الموحدة للعالم كشاطئ غامض لا يدرك كله ولا مفناه كما هو لدى « لاتزاريو » .

الإنسان في مصيره الفردي : هذا هو الطابع الذي أعطاه «جياكومتى» للفن الإيطالي في الربع الثالث من هذا القرن . وإذا كان هذا الفنان لم يعد يهتم بمصير أعماله نفسها . وإذا كان يعتمد

على حساب شعوب المستعمرات . ولذا حين نسمع من يدمو الى زاوية جديدة للنظر ، وإلى من يتنبا بانتهاء الغرب ومن يبشر بشيئة جديدة تحل محل انسانية وعقلانية القرن التاسع عشر فيجب أن لا يخذعنا هذا النذب الجنائزى ، أو نعتقد أن أوروبا يعينها ضميرها نتيجة اكتشافها للمصير السيئ الذى قادت اليه شعوب المستعمرات ، بل يجب أن نكتشف وسط هذا الضلم المتناقضات العميقة التى تعيشها أوروبا . ونلمح وراء هذا الركام الرغبة فى استعادة الجثة المفقودة بعد أن طردت منها ولاحتقتها . الأزمت الخائفة الى قارنها العجوز ، القارة التى رآها - رامبو - غارقة فى بلاهتها وعفونتها منذ سبعينيات القرن التاسع عشر .

ففى أعقاب الأزمة التى ولدتها الصراع الأوروبى على المستعمرات وقاد الى الحرب الأولى بدأت تتجمع خيوط الشكل الجديدة لبرجوازية أوروبا المهزوزة :

الشكل الفاشى كأخر نفس تملكه أنظمة قامت على الوحشية والبربرية .

أصبح هما منذ بزوغ فجر القرن العشرين وانهدام قيم التأؤل لدى بورجوازية أوروبا ، وتحطم الحماس على رؤية خراب الحرب العالمية الأولى ، هذا البحث مسيطر يعمق مجراه منذ أن بدأت بوادر المدرسة المستقبلية على يد - مارينى - الذى أنتهى الى الكتابة عن فن الطبع فى المستقبل .

وبعد أن تجمعت فى باريس منذ زمن كل مقتجرات المدرسة الجديدة . سينان ماتيس ، دوفى ، أتريلو ، فان جوخ ، ماتيس ، الخ ...

ويقدر ما كانت بوادر المدرسة الحديثة تتجه نحو البحث عن الشخصية ، يقدر ما كانت تتعدد معاني هذه الشخصية تبعا لتعدد الفلسفات الجمالية ، والسياسية والاقتصادية ، إلا أن أظهر المصادر كانت كشوفات علم النفس والفلسفات الاجتماعية المختلفة .

لقد أصبح الفن بعد الحرب أكثر وعيا بمصيره ، وأكثر اهتماما بالحياة العامة ، كان كل شيء بعد الحرب الأولى يشهد انهيار أوروبا المستعمرة ، أوروبا الثرية

تنفيذها بالمواد الأكثر هشاشة ،، فليس ذلك تعبيرا عن محاولات الاندماج في عمل الطبيعة اللامبالية . يتقدم ما هو تعبير خفى عن احساس بالفراغ الهائل الذى تعيشه حضارة شارفت شرايينها على التصلب . وعلى العكس من هذا الموقف نجد لدى النحات « بلاترى » تابلا يختلف عن الطابع الشائع للفن الأوروبى . ويذكرنا ببيكاسو في مرحلته الزرقاء ومرحلته الوردية، انه طابع القلق الانسانى في تباين - « حديث » و « أسرة » و « أمومة » و « الألعاب » و « رجل بين الاشواك » - حيث يخيم على حركة

الشخوص التفسان الأخرى في جو من القلق والتخوف . وربما كان هذا انعكاسا مباشرا لما تحت - الواقع ، للحياة البشرية للملايين الإيطاليين . حيث تؤخذ الحياة بعاطفية لا تخلو من صدق التعبير . هناك نحلت ورسام آخر هو - روميو رومانينو - يحول حياة الصيادين الى ملحمة المفضلة ولكن بعاطفة ، ملؤها القوة . هل يمكن وسط هذا التنوع الحديث عن المدارس والاتجاهات ؟ وهل يمكن تصنيف هذا الفن وفق التسميات الشائعة ؟ نعمتد ان ذلك صعب الى درجة كبيرة ، فهناك زخم هائل من القيم

التشكيلية يعتمد بشكل متواصل رغم بصمات الأسلاف الذين لازالوا يعيشون في هذه اللوحة أو تلك ، ورغم التيار الجارف لأنواع مبتذلة من الفن التجارى ، الذى يستهدف أرفساء السواح ، وتذكرهم بالمتع التى اصطادوها في المدن الإيطالية . هذا الزخم الهائل لم يعد يحمل تقليدية الفن الحديث الذى ينتشر في مناطق أوروبية أخرى . ان له سماته الخاصة المؤخوذة بعق : ابتعاد شاسع من روحية النهضة وانطباعية القرن التاسع عشر ، وهضم متواصل لخصائص القرن العشرين ، فن الخط والتصميم والكتابة .



شروط المحبة أم شروط الأوسكار الأمريكاني

أمير العمري

ضيق بغض النظر
المستوى العام للفيلم .
ومن الممكن القول
بأن جوائز الأوسكار
١٩٨٤ ، قد ذهبت هذه
المرّة الى شركة بارامونت
التي حصلت على ٩ جوائز
رئيسية من فيلمي
« شروط المحبة » و
تحفة انجبار برجمان
الذي توزع نفسه
الشركة . . « غافي
والكسندر » ، كما حصلت
شركة « ايسس » على
تسعة جوائز أخرى عن
فيلمين آخرين .

وفيلم « شروط المحبة »
لجيمس بروكسي ، ليس
افضل الانسلاّم الأمريكية
التي مرّضت خلال ١٩٨٣
بالتكيد ، وكما يقال ،
فقد كان حتى آخر لحظة
مستبعدا عن طاولة منح
الجوائز ، ولكن فوزه
يعني دعما لمثل هذه
النوعية من الافلام التي
تعود مرة أخرى الى
تناول مشاكل الاسرة
الأمريكية على نحو
رومانسي ملبودرامى

كما لو كانت حصيلة
لأهم مهرجانات السينما
العالمية . ولكن الواقع
أن « الأوسكار » ليس
مهرجانا دوليا . بل
وليس مهرجانا علميا
الاطلاق ، ولكنه مسابقة
سنوية للافلام الأمريكية
والانسلاّم الناطقة
بالانجليزية أساسا ،
يشرف على تنظيمها ويمنح
جسوائزا ما يسمى
بالأكاديمية الأمريكية
لعلوم وفنون الصور
المتحركة ، التي تمثل
انحداد المنتجين
الأمريكيين ، ويبلغ عدد
أعضائها أربعة آلاف
عضوا يمثلون الاتجاهات
المختلفة داخل صناعة
السينما الأمريكية .
وبالتالى ، فقد كانت
جوائز الأوسكار دائما ،
تعكس التوازن بين وضع
الاستديوهات السينمائية
الأمريكية وتعبّر عن
مصلحتها ، وتتجه
الجوائز عادة الى تقييم
الافلام على مستوى حرفي

أسفرت مسابقة
« الأوسكار » الأمريكية
التي يتم اعلان جوائزاها
فى النصف الاول من
شهر ابريل كل عام ،
عن فوز فيلم « شروط
المحبة » الأمريكى بأهم
الجوائز الرئيسية ، حيث
حصل الفيلم على جوائز
أحسن فيلم وأحسن
مخرج لجيمس بروكسي ،
وأحسن سيناريو معد من
أصل أدبى لجيمس
بروكسي أيضا ، وأحسن
ممثلة أولى لشيرلى
ماكلين وأحسن ممثل
مساعد لجاك نيلكسون .
وكان الفيلم قد رشح
لنيل ١١ جائزة من جوائز
الأوسكار التي تثير فور
أعلانها ضجة كبرى فى
الأوساط السينمائية
داخل وخارج الولايات
المتحدة .

والحقيقة أن جوائز
« الأوسكار » لم تكن
يوما ما مقاييسا صحيفا
لتقييم الافلام ، الا أننا
اعتدنا على الاهتمام بها

يذكرنا بأفلام الثلاثينات ، ولا يتجاوز الفيلم كثيراً ، مستوى السلسلات التلفزيونية التقليدية الفسارغة . ويحكى الفيلم قصة عشرين عاماً من العلاقة بين أم وابنتها وتطور أحداث الحياة من حولها . والام هى شيرلى ملكين التى تربي ابنتها بعد وفاة زوجها منذ وقت مبكر ، حيث تظل الام أسيرة للتقاليد القديسة المتزينة وتصطدم بنمو ابنتها إيماء (ديسرا وينجر) التى تحيا من خلال تقاليد عصرها من عصر الهوس والمخدرات ، وتختار الفتاة فنى أحلامها . مدرس للغة الانجليزية ، رغم اعتراض الام عليه . ويتم زواج الابنة التى سرعان ما تنجب طفلاً ثم ترحل مع زوجها الذى ينتقل للقامة فى مدينة أخرى بعيدة . وتظل الام فى وحدتها المطلقة لا يربطها بابنتها سوى الاتصال الطفيف . وتشعر الام على استحياء برغبتها فى اقتناص ما تبقى من أسباب الحياة ، خاصة وأنها تراقب من خلال ثوب نافذة مسكها الأنيق ، ذلك الجار اللعوب « جاك نيلكسون » الذى يحيا حياة منطلقة متحررة من كلفة القيم فيسكر ويصطحب كل

ليلة الى داره الفتيات . وهو يسمى لمغازلة جاراته المتعجرفة التى تصده . ولكنها وبعد مضي بضعة سنوات وفى عيد ميلادها الخمسين تذهب وتطرق داره وتعلمه بقبول دعوته الماضية لها . ويخوض الاثنان معاً مغامرات مختلفة الطعم عن روتين الحياة المنعزلة القاسية . ويضفى أداء جاك نيلكسون على الشخصية الكثير من التآلق بفضل جاذبيته الخاصة وقشاشاته المحبة بالطبع . من ناحية أخرى ، تنحصر علاقة الابنة بزوجها بعد أن أنجبت طفلين آخرين ، وتبدأ فى الشك فى علاقته بإحدى طالباته . وينتهى الأمر بأن تترك المنزل وترحل للقامة فى منزل والدتها . وتساعد « إيماء » بالطبع بالتطور الذى طرأ على شخصية الام . وتصبح الام بالفعل فى حالة أقرب الى مشاعر المراهقة بل وتأخذ فى استشارة ابنتها فى بعض الأمور الخاصة فى علاقتها بجارها البوهيمى ! وتعود إيماء من جديد لاستئناف حياتها مع زوجها . ولكنها تقيم علاقة عاطفية مع أحد موظفى بنك المدينة . وتظل علاقتها بزوجها فى توتر وسط استياء الأطفال

الثلاثة واحساسهم بالفرق عن الجو المحيط . وذات يوم تذهب « إيماء » لعمل بعض الفحوص الطبية فتكتشف أنها مصابة بالسرطان فى مراحله المتقدمة .

وعلى الفور تلتئى أمها مع عشيقها ويقضيان بعض الوقت معها الى أن تموت بالفعل . ويصبح عشيق الام شخصية أخرى مختلفة حيث يودع حياة اللهو والشجر ويقف مع الام فى محنتها بعد وفاة ابنتها التى يرفض ابنها الأكبر الصفا من أساءة معاملتها له . وينتهى الفيلم بجنازة إيماء وجاك نيلكسون يؤدى وأجبه أزاء الأسرة .

لا نعرف على وجه التحديد الفكرة التى راقت لصناع ذلك الشريط ونفعتهم الى صفة ، حيث لا نجد أدنى نوع من الارتباط بين المشاهد المختلفة المضطربة التى تتوالى على الشاشة فى إيقاع بطيء مفكك يصيبك بالملل بعد أقل من ساعة . ويثار جح الفيلم ما بين الكوميديا والميلودراما الزاعقة التى تستلهم مشاعر المشاهدين وتكاد تبتز دموعهم فى الجزء الأخير . ويبقى الفيلم تركيبياً لاخطر المواقف الفكرية ،

حيث المرأة هنا هي المرأة العادية في مشاعرها المحصورة في نطاق الجنس وانجذاب الاطفال ، والزواج مجرد مؤسسة فاشلة تؤدي الى الملل واشتعال الخلافات بعد انجذاب الاطفال ، وتؤدي الى خيانة الزوج لزوجته حيث تردهى على الخيانة بالمثل . ونموذج الرجل الآخر ، هو ايضا نموذج بوهيمى يمارس الحياة من خلال فلسفة خادمة ظاهرية ويتكهن من الايقاع بالمرأة بعد سن الخمسين حيث يخوض الاثنان معا مغامرات شاذة !

ويتحول الفيلم فجأة الى مسار ميلودرامى مفتعل يذكرنا بفيلم « قصة حب » . . حيث تصاب الابنة بالسرطان ثم تموت وسط انكسار ابنها لها . ولا نسدري كيف يمكن أن يوجد طفل

يمثل هذه الشراسة التي رايناها في ذلك الابن ! ولا نعرف في النهاية المصير الذى ينتظر الأم « شيرلى مالكن » . وعلى أية حال فليس هناك داع للقلق لان لديها قصرها الفخم الذى تقيم به وخبها من حولها يلبون اشاراتها بالاضافة الى عشيق عاد اليه صوابه !

تمثيل شيرلى مالكن قد يكون مؤثرا في بعض المشاهد ، وكذلك جاك نيكلسون الذى يضيف من خبراته الى الشخصية المهزوزة التى يؤديها . ولكن الانداء الهام ربما كان أداء ديبرا وينجر في دور « ايما » . . بطاقتها المدهشة وحضورها القوي حيث تمتلك شخصية خاصة بها حادة اللامح مميزة الصوت مما يشير الى مولد ممثلة قد تكون ذات

شأن اذا ارادت . طبعا لايسط قواعد السينما ، الفيلم ككل ضعيف سواء من ناحية السيناريو المكسك الذى لا يستند الى أية دعائم حقيقية لصنع فيلم ، او من حيث الاخراج والتصوير (الذى يمثل تماها في تحقيق أية تأثيرات دراية بعيدا عن انارة اللقطة وتدمير وجهه شيرلى مالكن تماها . فمشاهد الداخل هي نفسها مشاهد الخارج . ضوء ساطع منتشر في اللقطة يشبه الرؤية تماها . ولم تفلح بالطبع الموسيقى الرقيقة الناعمة لما يكل جور في التغلب على الضعف العام الواضح في تقابع الفيلم . نجاح « شروط المحبة » ليس مرتبطا بالشروط الفنية المعروفة اذن بقدر ارتباطه بشروط الاوسكر الأمريكى !



رسالة موسكو .. المسرح السوفيتي حقائق وأرقام

عزيز الحداد

ومسرح الدراما والكوميديا ، ومسرح يرمولوا - من أبرز الممثلات الواقعيات في بداية القرن ، ومسرح تاجانكا - المعروف بفتنجاته المسرحية التجريبية ، ومسرح برونييا ، ومسرح سوفورنيك ، ومسرح موسوفيت - وكان من أوائل المسارح بعد نجاح الثورة الاشتراكية في عام ١٩١٧ - ولذلك سمي : مسرح الثورة آنذاك ، وبالأضائة الى ذلك يوجد مسرح آخر للباليه والايورا والذي يحمل اسمي ستاتسلافسكي ودانجنكو حيث قاما بتجاربهما على تلصين. تطويرها في مجال الايورا والباليه ، وهناك مسارح فريدة من نوعها في العالم : **مسرح الفجر** وهو الوحيد في الكرة الارضية الذي يقدم المسرحيات الدرامية والموسيقية الغنائية بلغة

عروضها وأجور فنانيهما على ميزات مالية سنوية تدعها وزارة الثقافة المركزية ووزارات الثقافة في الجمهوريات ومن أشهر تلك المسارح - في العاصمة موسكو - مسرح البلشوى للباليه والايورا ، ومسرح الفن (نحات) الذي أسسه « ستاتسلافسكي » و « نيميروفيتش » - دانجنكو » ، ولهذا المسرح ثلاث بنايات منها البنان القنينة ويجرى ترميمها حاليا لتقدم عليها المسرحيات كما أخرجها في حينه « ستاتسلافسكي » نفسه . ومن أقدم المسارح في موسكو مسرح « مالي تياتر » الذي أسسه وعمل فيه أحد كبار الممثلين الواقعيين « شيبكين » .

وكذلك يوجد مسرح فختانجوف - أحد تلاميذ ستاتسلافسكي ، إضافة الى مسارح درامية عديدة منها - مسرح مايكوفسكي ،

خلال أكثر من عشرين عاما (١٩٦١ - ١٩٨٢) تجولت في عدد من الجمهوريات في الاتحاد السوفيتي ، سواء أثناء دراساتي للأخراج السينمائي ، أو مشاركتي في المهرجانات السينمائية والمؤتمرات العلمية - الفنية ، أطلعت على الحركة الثقافية والفنية، بما فيها الحركة المسرحية ليس فقط بماهشدة العروض المسرحية بمختلف أنواعها الفنية ، والالتقاء بالفنانين بل والتعرف على المعاهد المسرحية ومعاهد الثقافة ،

وهذه بعض الحقائق الأساسية عن المسرح السوفيتي المعاصر .

١ - توجد في الاتحاد السوفيتي أكثر من (٥٥٦) فرقة مسرحية محترفة ومتكاملة ، وتزايد عدد الفرق سنويا ، وتقدم عروضها المسرحية بلغات مختلفة وتعتمد هذه الفسرق في انتاج

الفجر الخاصة وبمشاركة فنانين من الفجر المحترفين ، والمخرج الإيماني وهو عجيب أيضا لان فرقته الفنية من الممثلين مكونة من الصم والبكم انفسهم ويعتمدون على الايحاء في تعبيرهم ، ولكي يفهم ما ينور على المسرح من حوار (صامت) يوجد مترجمون يقومون بالدوبلاج الفوري للحوار (الصامت) ويحولوه الى حوار مسموع للجمهور العادي ، وهذا المسرح فريد من نوعه ، وقد شاهدت غالبية مسرحياته - بما فيها العالمية منها - لشكسبير مثلا .

والى جانب مسرح الكومسومول - الشيبيبة ، توجد مسرح متنوعة للأطفال ، مثل : مسرح الدراما للأطفال ، ومسرح للمسرح الموسيقية - الغنائية للأطفال ، ومسرح الدمى المشهور في العالم باسم مؤسسة - اوبرازوف ، وقد انتقل الى بنساية جديدة اشتهرت بساعة واجهتها ومتحفها من دى بلدان العالم . ويوجد أيضا مسرح الحيوانات حيث تؤدي فيه حيوانات مدربة خصيصا ادوارا معينة .

ومع ذلك توجد مسرح للأوبريت والمنوعات والسرك

(حلتان - احداها جديدة بالقرب من جامعة موسكو) . اما المسرح التعليمي لطلبة معهد المسرح (جيتس) فيقدم العروض التجريبية ، الى جانب مسرح جامعة موسكو .

وجميع هذه المسارح يعمل يوميا - كل مساء ، وفي ايام السبت والأحد - يومى العطلة الاسبوعية - تقدم عروض صباحية ونهارية أيضا .

في موسكو يوجد اقدم معهد للفنون المسرحية احتفل قبل بضعة سنوات بمرور ١٠٠ سنة على تسميته يضم اقسامها للأخراج الدرامى وللممثل ولأخراج الباليه ولأخراج النوعات ولتعليم الباليه - بأنواعها : الكلاسيكى والشعبى (الفولكلورى) والتاريخى ، وللنقد المسرحى ، وللانتاج المسرحى ، ولذلك يعتبر بحق اكاديمية للفنون المسرحية . وبالإضافة الى هذا المعهد العالى ، توجد ثلاثة معاهد مسرحية أخرى ، ١ - معهد شيكين ، ٢ - معهد شوكين ، ٣ - معهد ستانيلانسكى ، باسماء كبار الممثلين والمخرجين ، وفي المعهد الثالث يوجد قسم للإدارة المسرحية والديكورات واللوازم . كما يوجد في مدينة لينينغراد معهد

المسرح والموسيقى والسينما ، وتوجد معاهد للمسارح في غالبية عواصم الجمهوريات .

ومن الجدير بالذكر ان الفنانين المسرحيين يتوحدون في جمعيات في كل جمهورية ، أقدم وأضخم تلك الجمعيات هي - الجمعية المسرحية لعموم روسيا وهي جمعية مهنية ابداعية ، لديها دار الممثل المسرحى ودار النشر المسرحى ومجلات لبيع الكتب المسرحية وأدوات الكياج التى تنتجها مشاغل الجمعية ، والجمعية دور راحة واستجمام . أما جميع الفنانين المسرحيين وشغيلة المسرح بهم منضمين في نقابة عبالية هي : النقابة المركزية لشغيلة الثقافة ، وهي عضوة في المجلس المركزى لاتحاد النقابات .

وتصدر مجلات متخصصة بالمسرح - مثل الملة النظرية الشهيرة (تياتر) ، تصدر في موسكو بالروسية ، وتصدر مثيلات لها في غالبية الجمهوريات وبلغاتها ، وبالإضافة الى ذلك توجد - وخاصة في موسكو ولينينغراد وأبرز عواصم الجمهوريات - إصدارات دورية تعرف باسم - دليل المسارح ، ودليل للموسيقى عن المسارح الموسيقية الغنائية

وحفلات الكونسرت ،
وهي تصدر أسبوعيا ..
تساعات العرض .

٢ - الفرق المسرحية
المحترفة تمثلك بنىات
ودور المسرح ، بما فيها
صالات مسرحية مجهزة
وحديثة ومخصصة
للعروض المسرحية فقط
وهي أكثر من ٤٨٢ بناية
وصالة مسرحية .

وبالرغم من التوسيع
السوى فى تشييد دور
المسارح وصلاتها ،
الا ان العدد يشكل
نسبة حوالى ٨٨ بالمئة
- وفقا للأحصاءات -
من البنىات المسرحية
المطلوبة لتلك الفرق
المسرحية المحترفة ،
وذلك لأن عدد الفرق
الفنية الإبداعية يزداد
سنويا أسرع من الطاقة
المتاحة لبناء المسارح
ذاتها ، وأعنى بهذا -
التساعات المخصصة
للعروض المسرحية فقط،
وليس الصالات الثقافية
المتعددة الأغراض ،
والتي قد تشمل صالات
مسخة للمحاضرات
وللعروض السينمائية
الثقافية ، والمعرض
المسرحية وغيرها .

أما الفرق المسرحية
المحترفة الأخرى -
وغالبيتها من الشباب ،
فتمتيز أشبه بالفرق
المتنقلة ، ولكن لها
مقراتها الإدارية
وبانتظارها الحصول على
بنىات مسرحية خاصة

الشباب بالاستفادة
الفعلية من القلاع
والبنىات الأثرية القديمة
لتحويلها الى صالات
عروض مسرحية ،
أما العروض الصيفية
فى الهواء الطلق فلهما
إمكانيات واسعة جدا .
وبالنظر الى أن غالبية
البنىات المسرحية
القديمة الانشاء كانت
تشكو من حاجة ملحة
لأعمال الصيانة -
باعتبارها بنىات ثقافية
أثرية ، الا أنها كانت
بحاجة أيضا الى أعمال
تجديد وتحديث ، دفعك
تصميم وإنشاء بنىات
مسرحية عصرية ، فقد تم
تأسيس معهد حكومى
مخصص لتصميم البنىات
المسرحية والمسارح
لعموم البلاد ، وهذا
المعهد هو مركز علمى
هندسى ومعيارى معروف
على نطاق العالم مقره
فى موسكو ومهمته
الأساسية تخصصه فى
البنىات المسرحية بالذات
ويقدم مساعدته ومشورته
الى بلدان عديدة فى
العالم - إضافة الى
البلدان الاشتراكية
والنامية - وذلك لحل
الكثير من المضائل التى
تعرضها فى تخطيط
وتصميم المسارح
والقاعات المسرحية
ومتعددة الأغراض
الثقافية - الفنية .
ويصدر هذا المعهد -
المعمارى مجلة علمية

بها تقوم بعروضها على
صالات مسارح الفرق
الثابتة أثناء العطلة
السنية لهذه الفرق
أو خلال سفرها الى
مختلف المدن داخل
البلاد وخارجها ، أو يتم
الاتفاق مع الفرق الثابتة
على تخصيص أيام معينة
أسبوعيا تخصص
لعروض الفرق شسبه
المتنقلة ، وهذا غالبا
ما يحصل فى المدن
الكبيرة ، حيث توجد
فيها مسارح الدراما
المسرحية والأوبرا
والباليه والمسرحيات
الموسيقية الغنائية
كالأوبريت وفرق الرقص
والغناء الشعبى ،
حيث تتناوب العروض
فيما بينها وفق جداول
زمنية مخططة مسبقا
بها يشبه اقتسام أيام
العرض ، وفى الأيام
الأخرى تستفيد من
الصالات الثقافية -
متعددة الأغراض -
أو من مسارح النوادى
وقصور الثقافة التابعة
للصانع والمؤسسات
والنوادى والجامعات
والمعاهد والتعاونيات
الزراعية وحدائق
الثقافة والزهرة وصلات
المنتجعات والمصائف
والمشأتى وغيرها ،
وبالطبع فإنها لم تدخل
ضمن الأحصاء المذكور
للبنىات المسرحية
المخصصة . وكانت
عدة فرق مسرحية من

هندسية فصلية (تكنيك وتكنولوجيا المسرح) — معروفة عالميا ، وهي مجلة أبحاث متخصصة ، استفادت منها في بعض معلومات هذه المقالة .

وعلى سبيل المثال ، أنه في ظرف سنين (١٩٧١ — ١٩٧٢) جرى بناء أو إعادة بناء ٢٥ بناية مسرح تتسع صالات المشاهدين فيها لحوالي ٢٢ ألف مشاهد . نفى كل المدن الجديدة يدخل ضمن التخطيط الاساسي للمدينة — في المجالات الثقافية — بناء مسرح للمدينة ، أو عدة مسارح وفقا لحجم السكان فيها . ولكن ما المقصود بأعادة بناء بناية مسرح معين ؟

في دراسة علمية قام بها كبير مهندسي المعهد المذكور — تشوماكوف ، ونشرها في المجلة المذكورة ، وردت عملية دراسة ميدانية علمية للوضعية المعمارية والفنية لتلك المسارح ووفقا للوصافات والمقاييس الفنية والمسرحية والمعمارية الهندسية — التكنولوجيا الحديثة ، وجد الاختصاصي المذكور أن عددا كبيرا من تلك البنايات المسرحية تعتبر تراثا حضاريا وتاريخيا وفنيا وثقافيا كبنية قديمة تشكل جزءا من

تاريخ الثقافة في البلاد ، ولعلنا نجدده يصنفها على الشكل التالي : ٢٣٤ بناية حالتها لا بأس بها ، و ١٤٧ بناية موافية تماما للعروض المسرحية ووفقا للمقاييس والمتطلبات الحديثة ، و ١٠١ بناية من الآثار المعمارية والثقافية لأن بعضها بنى في القرن الماضي وقبله أو في مطلع هذا القرن وخصوصا بعد قيام حكومة أكتوبر ١٩١٧ السوفيتية بتنفيذ أول برامجها في مجال المسرح ، وهذه البنايات ووفقا للمقاييس الانشائية والمعمارية والتكنولوجية الحديثة قد أصبحت غير صالحة تماما ، ولذلك تم وضع خطة لمعالجة حالة كل بناية ووفقا لوضعيتها الحالية — آنذاك — وما تحتاجه لتجديدها وصيانتها وتجهيزها وترميمها بما يلبي متطلبات العروض المسرحية وسلامة وراحة المشاهدين ، إضافة للحفاظ عليها كأثار معمارية وثقافية .

فمثلا يورد في بحثه ٣٢ مسرحا حديثا ، أي المخصص للمسرح المسرحي فقط ، والتي اكمل بناءها مجددا — بعدد أجمالي كراسي المشاهدين يزيد على ٤٠ ألف كرسي فيها . وينيات هذه المسارح مظلة ومخافة شتاءا ،

وقد تم إنجاز غالبية أعمال تحديثها وخاصة في المناطق الدافئة (مثل مسرح الأوبرا والباليه في طشقند ، (أو في المناطق الباردة شتاءا والحرارة صيفا) مثل مسرح البلشوى في موسكو ، بحيث تكون كيفية الهواء تبعث الدفء في الفصول الباردة وتلطف الجو على المشاهدين صيفا بالهواء المبرد — والذي لا يحدث أي ضجيج عند التبريد — خاصة . وبالإضافة الى الـ ٤٢ مسرحا المذكورة أعيد بناء ١٠ مسارح أخرى تحتوى على ٩٩٠٠ مقعدا .

نفى سنوات الخطة الخمسية السابقة مثلا كان يوجد ٦٦ مسرحا في مرحلة التخطيط والتصميم وإنجاز المواصفات والأبواب الاجرائية والمالية ، أما الآن فقد بدأت تستقبل المشاهدين ، وتبلغ كراسيها أجمالا — ٦٤ ألف كرسي ثابت ومبطن ومريح ، تشمل تلك المسارح ٤٧ مسرحا جديدا تماما ، أما الباقية — وهي ١٩ مسرحا — فقد أعيد بناءها مجددا بعد الإصلاحات الحديثة فيها .

من المعروف أن عددا كبيرا من مدن الاتحاد السوفيتي قد تجاوز عدد سكانها المليون

نسمة ، وبالطبع في كل منها أنواع مختلفة من المسارح ، ولكن لأضرب مثلا آخر ، حيث يوجد أكثر من ٧٠ مسرحا في مدن يقل عدد سكانها عن ١٠٠ ألف نسمة ، وذلك نظرا لحسابات الديموغرافيين والخبراء على اعتبار أن هؤلاء السكان يزدادون سنويا بسرعة أكثر من المعدل العام - أحيانا - ووفقا لاتساع العمران والتصنيع والجامعات والمؤسسات الاقتصادية هذا إضافة الى زيادة نسبة معدل الولادات وهبوط معدل الوفيات . لما التحقناق والأرقام التي أوردها فهي تتعلق فقط بالمسارح المخصصة لل عروض المسرحية الحترفة ولا تشمل البنىات والقاعات المتعددة الأغراض الثقافية - الفنية - ولا نور السينما والنوادي وقاعات المحاضرات وغيرها .

نشرق الهواة :

٢ - وخلال تجوالي لأكثر من عقدين في عشرات المدن لاحظت واحدة من أبرز الظواهر الثقافية والفنية وبالذات المسرحية ، وأعنى بها فرق الهواة المسرحية - من غير المحترفين ، وما يرافقه من تطور واسع في السنوات الأخيرة خاصة بتشييد

شبكة من المؤسسات الثقافية والتعليمية وبناء المدن الجديدة (والتي لم تكن موجوده قبل سنة وصولي الى موسكو للدراسة العليا في عام ١٩٦١) وكذلك الأحياء الجديدة في المدن والعواصم وتحول الحواضر والبلدان الى مدن ، وثلاثي التدرجى المتسارع للفوارق بين الحينة والحي والضاحية والتجمعات السكانية الريفية . ومن الجدير بالذكر هنا وجود دوائر متخصصة بشؤون الثقافة وتشمل كافة الفنون بما فيها المسرح في مجلس التخطيط المركزي . ويولى أيضا مجلس التضاضد الاقتصادي للبلدان الاشتراكية - (سيف) اهتماما كبيرا لشؤون الثقافة والفنون ، والمسرح والسينما وخاصة ، حيث تعملون بلدان (سيف) في أنجاز حلول قضايا الثقافة والمسرح بالذات ، ويمكن العودة الى دوريات منظمة اليونسكو الدولية للتعرف تفصيلا بالأرقام والحقائق من المسرح في البلدان الاشتراكية وخاصة في الاتحاد السوفيتي ، وكذلك المجموعات الاحصائية لمجلس (سيف) والمتعلقة بالثقافة والفنون والمسرح .

وفقا ما توفر لي من بعض الاحصائيات السوفيتية ، فقد وصل عدد قصور الثقافة والنوادي - للكبار والشبية والصغار - الى أكثر من ١٣٥ ألف بناية يمارس فيها أكثر من ٤٠٠ ألف فرقة ومجموعة فنية من الهواة - والتي يبلغ اجمالي اعضاء أكثر من ١٥ مليون مواطن من الهواة - مختلف هواياتهم الفنية المسرحية - الدرامية والموسيقية والغنائية والراقصة والالعبب الاكروباتيك والعباب السرك وغيرها . وبمقارنة هذه الأرقام بعدد سكان البلاد نجد أن كل شخص واحد من بين ٢٠ مواطن يمارس تطوير هوايته الفنية والإبداعية . ولو أضفنا الى تلك الملايين - ما يقوم به الطلبة والتلاميذ والصغار في رياض الأطفال ، لوجدنا تصورا أوضح حول الحالة الفنية للهواة بشكل أوضح . ومن أبرز خلايا النصل الكبيرة لنشاط الأطفال والتلاميذ ما نجده من نشاطاتهم في أى زيارة لقصر الطلائع المركزي بموسكو .

وفي السنوات الأخيرة ازداد بشكل ملحوظ عدد القاعات والمسارح المدرسية والجامعية في المعاهد والكليات

مسرحية ولوازم —
اكسسوار وكلها
مخصصة لتجهيز فرق
الهواة بها تحتاجه من
الأزياء المسرحية —
التاريخية والكلاسيكية
والقوية والعسكرية
لختلف العصور ، إضافة
الى الملابس العصرية
لمختلف البلدان وما تتطلبه
العروض المسرحية من
لوازم مسرحية
(اكسسوار) ونماذج
— غالبا ما تكون
خشبية — للأسلحة
النارية والسيوف
وغیرها .

هذه ثلاث فقرات من
مشرات ، تعطى أضواء
أخرى على حالة المسرح
السوفيتي المعاصر —
من أبوابه الخلفية وهي
لا تتناول بالطبع
المسرحيات نفسها أو
المخرجين والممثلين
والكتاب والفنيين
والجمهور . والإعلام
والثقافة المسرحية ، بل
ولم تتناول المتاحف
المسرحية مثلا ، دع منك
طرق الإخراج والتمثيل
وغيرها والتي يتطلب كل
منها وقتا خاصة .

الشباب المخرجين من
المعاهد المسرحية
التفصيص من
المحترفين . وأحيانا
يحدث أن تتحد عدة فرق
صغيرة للهواة لتشكل
فرقة مسرحية شبيهة
محترفة تقدم انتاجاتها
وعروضها المسرحية
للجمهور وبشكل يكاد
يكون دوريا حيث تسد
الفراغ في التجمعات
السكانية التي لا توجد
فيها مسارح محترفة
بحد .

وعادة ما يشرف على
فرق الهواة فنانون
مسرحيون متخصصون ،
يل ويقوم حتى أساتذة
المسرح وكبار الفنانين
بالإشراف الفني على
تلك الفرق وتقديم
الدروس النظرية وتوجيه
التدريبات والدروس
العملية ، و غيرها من
المساعدات الفنية التي
تتطلبها الفرقة في نشاطها
المسرحي .

ففي مدينة موسكو —
مثلا توجد مستودعات
هائلة — بكل معنى
الكلمة وقد دهشت عند
زيارتي الأولى لها —
تحتوي ملابس وأزياء

والجامعات ، لأن كلا منها
تتضمن — في تصميمها
الأساسي — قاعة كبيرة
مجهزة للعروض
المسرحية والفنية
والسينمائية بخاصة ،
هذا إضافة الى القاعات
المسرحية والمتعددة
الأغراض — في المصانع
والمعامل والأحياء العمالية
السكنية ، وما تنبيه
التعاونيات الزراعية —
من وارداتها الخاصة ،
من قصور للثقافة وقاعات
مسرحية ومتعددة
الأغراض الثقافية
والفنية . وقد تسنى لي
شخصيا مشاهدة الخات
منها وحضور العروض
فيها ، في الحقة الأخيرة
وبخاصة في مختلف أرجاء
القسم الأوروبي وفي
القفقاس وآسيا الوسطى
من البلاد السوفيتية .

ومن بين أبرز الظواهر
والأعياد الفنية هي
المسابقات المحلية
والجهازية وعلى نطاق
عموم البلاد لمختلف
فرق الهواة المسرحية .
وغالبا ما ترصد أفضل
فرق الهواة الفرق
المسرحية المحترفة بأفضل
أعضائها ، هذا أولئك

فائيل البرقي يفوز بالجائزة الكبرى

ابن شهيد

في بعض المجالات الإقليمية وهذا الكاتب هو **سلفادور غرسية**، من روايته «**الإنسان**»، وهي رواية تاريخية تدور أحداثها في إنجلترا في القرن العاشر الميلادي. وتجيء أجازته مؤشرا على رواج الرواية التاريخية من جديد في إسبانيا الآن، لأن الكتاب يستطيعون من وراء أحداث الماضي أن يعالجوا أدق القضايا، وأن يناقشوا أصعب قضايا الفلسفة، وأن يتعرضوا لأشد الموضوعات التي تواجه الإنسان المعاصر حساسية.

وتقدم دار «جستينو» للنشر، في برشلونة أيضا، جائزة لاحسن مؤلف مصور يكتب في **أدب الأطفال** وتيمتها ما يساوي عشرين ألف جنيه مصري، نصفها للكاتب، والنصف الآخر للرسم، وفازت بها

سهرتهم في اللحظة التي يتهيا فيها بقية مواطنوهم للعودة الى منازلهم، تقدم كل عام جائزة لأفضل روائي، كما أن «كهف سيسمو» في الحي القديم ويقع تحت الأرض، ويتردد عليه شباب الفنانين التشكيليين، ويعرض لهم أعمالهم، ويقترضهم عليها، ويسقيهم شرابا دينا مؤجلا في انتظار بيعها، يقدم كل عام جائزة لاحسن مجموعة قصص قصيرة، وغيرها كثيرا.

وفي برشلونة، وهي المدينة الثانية بعد العاصمة، ومركز النشاط الطباعي والتجارة في الكتب، توجد أكثر من جائزة، فهناك جائزة «ندال» وتقيمها عشرة آلاف جنيه مصري تقريبا، ونالها هذا العام كاتب من مرسية مجهول تلمنا في العالم الأدبي الإسباني، ولو أنه نشر بعض القصص القصيرة

ثلاثة ملامح واضحة تميز الحياة الإسبانية المعاصرة: كثرة البنوك، والمقاهي، والجوائز الأدبية.

فالجوائز هنا كثيرة ومتنوعة، وتشمل مختلف النشاطات العقلية، وتقدمها الحكومة عن طريق الأجهزة الثقافية والتعليمية والإعلامية، وتسهم في تقديمها أيضا هيئات كثيرة غير حكومية، كالبنوك، ودور النشر، والمؤسسات الصناعية والتجارية، والبلديات، والصحف، والمقاهي.

تمت «خيخون» الواقع في نهج «كوليوس» أوسع وأضخم شوارع مدريد، قريبا من ميدان «تيليس» الشهير، ومن المكتبة الوطنية، ودور الصحف الكبرى، حيث يلتقى فيه صفوة الصحفيين والفنانين والأدباء، ويبدأون

هذا العام الكاتبة مريسة
مونتيفيث ، والرسام كرمي
سوليه ، والرواية تحكى
قصة طفلة لا تريد ان
يقصوا لها ضفيرة
شعرها .

وغير ذلك مئات
الجوائز ، تغطي كل
محافظات اسبانيا ،
ونجد من الراى العام ،
صحافة واذاعوتجوهورا ،
عناية كبرى ، وتحدث
صدى واسعا في مختلف
الدوائر الادبية والثقافية ،
فتمسك الصحف اضاءها
على الفائزين ، تترجم
لهم ، وتلمس صدرها
للتعريف باعمالهم ونقدتها ،
وتفصح الجائزة لصاحبها
الباب مريضا واسعا
امام الشهرة ، وحتى
الثرء ان اراد ، وتكسبه
تقديرا قويا بين مواطنيه ،
لان هذه الجوائز على
كثرتها لا تخضع عند
الاختيار لغير العمل
وجودته ، واصالتة
وتفرده ، بعيدا عن
عرقية صاحبه ، وعن
ميوله السياسية او
معتقداته الدينية ، وفي
مرتبتين اثنين على الاكمل
نالها اثنان من العرب
يقيمان في اسبانيا ،
ويكتبان الشعر
بالاسبانية ، أحدهما
فلسطينى والاخر من
العراق .

* الجائزة الكبرى :

لكن اعظم هذه الجوائز
هى الجائزة التى تقدمها
الحدولة ، الى جانب
جوائز اخرى عديدة ،

وتحمل اسم ثرفانتيس
الروائى الاسبانى الخالد ،
مؤلفرواية دون كىخوته ،
وتمنسح فى الادب ،
ومفتوحة لكل المتحدثين
باللغة الاسبانية ، وقيمتها
مئة الف جنيه مصرى ،
وسبق ان منحت فى
اعوام سبقت لعدد من
كتاب امريكا اللاتينية .
ويتم الترشيح لها عن
طريق المؤسسات العلمية
فى كل البلاد التى تتحدث
الاسبانية .

لم تكن الترشيحات فى
البداية تحمل اسم رناتيل
البرتى ، وانما كانتتدور
حول الكاتب الاسبانى
خوميه كاميلونثيلا ، والكاتب
الفنزويلى اوسلاربيقرى ،
واستبعد . الكاتب
الثالث شكلا ، وهو
الارجنتينى پورخس ،
وكانت الاكاديمية
اللوكمبية قد رشحته ،
لانه سبق ان نال
الجائزة ، فلها اخطرت
بهذا الرفض ارسلت
ترشح رناتيل البرتى
لها ، ولكن ردها جاء
بعد ٢٧ يوما من قتل
باب الترشيح ، وقبل
اعلان النتيجة ، وكان
لترشيح بلد اقطاعى
لشاعر شيوعى وقع
الزلازل فى الدوائر الادبية
والسياسية . واصبح
ترشيح الشاعر الاندلسى
حيث السامة ، وحرك
فى الاعماق مواجع كثيرة ،
فان اجيالا صديدة لم
تكن تعرفه ، وآخرون

تصوروا انه نالها ، وهو
نفسه لم يكن يفكر فيها .
كان رد الفعل قويا ،
ويقدر ما اثار حباسة
الجواهر ، يقدر ما اثار
روح الصد والغيرة عند
آخرين ، وكانت الحجة
ان الطلب الذى تقدمت
به الاكاديمية الكولومبية
جاء بعد الموعد فهو لاغ
تلمها ، واحال وزير
الثقافة الامر الى
المستشار القانونى ،
الذى اففى بان ترشيح
رناتيل البرتى صحيح
لانسه ليس ترشيحا
جديدا ، وانما تعديل
لترشيح قديم وصل فى
الميعاد .

والى جوار هؤلاء
الثلاثة كان هناك
مرشحان آخران ايضا
لم يصل الى التصفية
الاخيرة وهما الناقد
والمؤرخ الاسبانى فياث
بلاخا وآخر من امريكا
اللاتينية هو
جيم هو فوانكو فيتش من
بوليفيا .

* حياة شاعر :

ولد البرتى رناتيل فى
قرية صغيرة ، فى محافظة
قادس ، جنوب غربى
اسبانيا ، تطل على مدخل
البحر الابيض المتوسط
عام ١٩٠٢ ، وقد درس
المرحلة الثانوية فى مدرسة
ثانوية يديرها الرهبان
اليسوعيون ، ولكنه
سرمان ما ضاق بها ،
فتركها غير آسفا دون
ان يكمل دراسته ، وفى

سنوات شبابه هذا أصيب بالدرن الرئوى ، وكان العلاج منه يومها صعبا ، ولكنه شفى منه ، وكان شفاؤه معجزة .

ومنذ اللحظة الاولى احس ميلا قويا الى الرسم والشعر ، وعبر عن مواهبه فى ابداعات شابة ولكنها وأعدة ، ثم أثمر الشعر ، وقال يومها : أريد ان اكون شاعرا أريد ذلك بعنف ، لاني ولم اكمل عشرين عاما من حياتي ، اعتبرت نفسي معجوزا لكى ابدأ طريقا آخر غير الشعر .

وقد انضم الى الحزب الشيوعى فى زمن مبكر ، وقاتل فى صفوف الجمهوريين حين اطبقت الفاشية بقيادة الجنرال فرانكو على النظام ، الجمهورى ، واقت عليه بمساعدة النازيين فى ألمانيا ، والفاشيين فى إيطاليا ، فما عرف باسم الحرب الاهلية الاسبانية واستمرت من عام ١٩٣٦ الى ١٩٣٩ . وهاجر مع جماهير المثقفين الذين غادروا وطنهم فرارا بمبائلهم وحياتهم ، واستقروا فى بلاد متفرقة من العالم ، وبخاصة فى أمريكا اللاتينية ، وأقام رفائيل فى المكسيك أولا ، ثم هجرها الى الأرجنتين واستقر أخيرا فى إيطاليا ، فلما سقطت الفاشية فى اسبانيا ،

عاد الى وطنه من جديد ، بعد قية استمرت نحو اربعين عاما .

✽رفائيل الشاعر :

ينتمى رفائيل الشاعر الى جيل ١٩٢٧ ، وهو الذى يجمع قعم الشعر الاسبانى المعاصر ، وعلى يده تجددت القصيدة الاسبانية ، محتسوى وموسيقا ، دون أن تفقد الارتباط باصولها الاولى عروضا وقافية . وكان من رفائيل وأصدقائه الصميمين : غرسية لوركا ، وبابلونيرودا ، وخساراروندا ديجو ، وآخرون .

وقد ظهرت مواهب رفائيل الشعرية مبكرة جدا ، ونال وهو فى الثالثة والعشرين من عمره الجائزة الوطنية للادب ، وهى تعادل الجائزة التى نالها الآن فى أواخر حياته ، من حيث التقدير وبالنسبة لزمانها ، وان كانت بداهة نونها مليا بكبر جدا ، وذلك من ديوانه الاول « بصر على الارض » .

جاءه رفائيل فى شعره تعبيرا صادقا عن هموم مواطنيه فى الاندلس ، فى جنوب اسبانيا الان ، فى غنائية شغافة وراقصة بعيدة عن الخطابة والمباشرة ، وموصولة بماضى الاندلس وتاريخه العريق ، ذلك لانه

الشاعر تمثل تراث وطنه جيدا ، ودعاه فى نكاء ، وكان ذلك التراث عماد ثقافته ، وتبني قصائده منذ ديوانه الاول ، وفى مراحل المختلفة بنكهة المذاق الشعبي ، ويتجلى ذلك كلوصح ما يكون فى اشكال قصائده . وهو على النقيض من لوركا لم يكن يلتقط مادته من علة الناس مباشرة ، وانما كان يستبدها من التراث الادبى الشعبى المثقف ، ويجمع فيها بين اشياء تبدو فى الظاهر ولغير القادر ، متناقضة ، ومستحيلة التواجد معا ، فهو يجمع بين القوة والشفافية ، والايقاع الجذاب والعنف ، وبين التراثية والشعبية والاناقة .

وفى عام ١٩٢٨ صدر ديوانه « عن الملائكة » ، وبها أسهم فى مرحلة السريالية التى تمت اسبانيا فى الشعر ، والتقى فى أسهامه هذا مع صديقه لوركا ، كلاهما أضاف اليه شيئا ، وفى ديوانه هذا يقدم لئسا عالما مضطربا وتعسا ، ينبثق من وراء اللاوعى ، ويصور قلق مجموعة من الشخصيات والفوضى التى تعيش فيها ، ويدعوها ملائكة ، ولكنها تجسم الطيبة والغضب ، والوفاء والنسيان ، وغيرها .

وجاء ديوانه « **جسر**
واغنية» وصدر عام
١٩٢٩. « يحمل اتجاهين
مختلفين ، أحدهما يحمل
طابع الشاعر الأسباني
القرطبي **جونجرة** ، وهو
من أعظم الشعراء
الأسبان في القرن
السادس عشر الميلادي،
وكان الأسبان يحتفلون
بمرور ٣٠٠ عام على
وفاته ، واشتهر بالبلاغة
في شكلها الكلاسيكي ،
ولهذا جاءت قصائد
رغائيل في هذا الديوان
مليئة بالاستعارات
الحادة ، والتشبيهات
البعيدة ، والمجازات
المجنحة ، واثارت يومها
حماسا شديدا بين
الشعراء في تلك الأيام .
والاتجاه الثاني يتمثل في
سخريته من أسباب

الحياة الحديثة . وفي
آخر أيامه في إسبانيا ،
قبل أن يضرب قومه
الحرب ويهاجر ، أصدر
ديوانية : « **الشاعر في
الشاعر** » عام ١٩٣٦ ،
والثاني « **من لحظة
لاخرى** » عام ١٩٣٧ ،
وهما يتوهجان حرارة
ونضالا وثورة .

وعبر رحلة الحياة
الطويلة والمريّة ، سقط
الجانب الأول من
اشعاره ، وأبقى به
الزخرفة والبلاغة ،
وأضاف الى الجانب
الثاني ، وأبقى به
السخرية ، مزيدا من
الاستهتار والوقاحة في
مفهومها الأدبي . ومع ذلك
يمكن القول أن اشعاره
بعد الحرب جاءت فياضة
بالمشاعر الاتسبائية

الرائية ، وبالندوة الى
النضال المستمر من أجل
السلام والاشتراكية ،
وعلى هذه المعاني أوقف
حياته وجهاده .

والى جانب دواوين
شعره أسهم بعدد من
المسرحيات الهامة التي
لاقت نجاحا كبيرا خارج
وطنه ، وفي داخله بعد
أن عاد اليه .

وهو اليوم ، وقد
تجاوز الثمانين من
عمره ، يتمتع بصحة
قوية ، ولا يتوقف عن
الإبداع ، والحياة ،
والنضال ، وحين يمسئ
عن صحته قال : أنني
في قوة تسمح لي بأن
أؤلف رواية دون
كيخونة كبله .

الدكتور مندور كما تراه ملك عبد العزيز

حوار : أحمد اسماعيل

كيف كتب الدكتور مندور مؤلفاته ، وأية طقوس كانت توفرها له أثناء كتابته .

كانت الفكرة تدور في رأسه

فترة — تطول وتقصر — بحيث

يشغل عن كل شيء عداها .

فإذا حدثته بدأ غير منتبه

الى حديثك ، حتى اذا نضجت

الفكرة بدأ يملئها جلي . وفي

أحيان كثيرة كان يروح ويجه

وهو يملئ — وأحيانا أخرى

يكون جالسا — كل ذلك بعد

أن يكون قد أتم قراءة ما يقرأه

— وكان يفضل الإملاء على

بنوع خاص على أى شخص

آخر ، لأننى لم أكن أخذ موقفا

سلبيا ، بل كنت أتوقف أحيانا

لناقشته في بعض الأفكار التي

يطرحها ليفتح له بذلك سبلا

جيدة للتفكير والتعبير .

« كيف كان اختيارك كتاب

(النماذج بشرية) للدكتور مندور،

وكتابك لقدمته من بين ثلاثين

كتابا أخرى ؟

كنت أرى الجهد الكبير الذي

يبدله زوجي في كتابة هذه

النماذج . إذ كان يقرأ الرواية

الأصلية التي يتحدث من

شخصياتها كمدولج بشرى كما

له آنذاك « الجماعة — يعنى

قيادة الوفد — يقولوا الراحل

ده ح يودينا على فين ، لكن

مالكش دعوة اكتب اللي انت

عاوزه » ١

وفي ١٩ مايو ١٩٨٤ هذا

الشهر يكون قد مر ١٩ عاما

على وفاة الدكتور مندور ،

تاركا ثلاثين كتابا ، ومئات

المقالات التي لم تجمع وعشرات

الاساتذة الذين تلمذوا على

يديه ، وثلاثة أبيات من

الشعر !

وبالتقرب من الليل ، حيث

يقع منزل الدكتور مندور ، كان

هذا اللقاء مع الشاعر ملك

عبد العزيز ، زوجة الدكتور

مندور وتلميذته ورفيقة كفاحه.

هناك حيث ضل المنزل من

الإناء ، ولم يبق سوى

المكتبة وكثير من الذكريات .

وبإتسامة هادئة بادرني قبل

أن أسأل .

« أنا لا أقبل طقوسا

خاصة ، ، ولا أؤمن كثيرا

بزيارة القبور — لأن وجوده

دائم في حياتي . »

وأسأل الزوجة الشاعرة

« كان واحدا من الذين

صنعوا ذاكرة الأمة ، رغم

السنوات الشحيحة بهذه الكلمات

القليلة ، وصف الشاعر صلاح

عبد الصبور صديقه العظيم

الدكتور محمد مندور ، الناقد

والاستاذ الجامعي والنائب

البرلماني النادر الذي جمع

بين دراسة الأدب والاقتصاد

السياسي والقانون وبين الكتابة

السياسية والنقد التشكيلي

والترجمة كل ذلك في لغة

« استمرت فيها حرارة الشعر

ودقة المنطق وحمق البحث »

على حد تعبيره . وعندما

تذكر مندور ، تذكر معاركه

الأدبية عن معنى الفن ،

وانتصاره الدائم لحركات التجديد

في الشعر وتقديره لصلاح

عبد الصبور واحدا من المعطى

جائزى رغم ضراوة الحرب.

وشراسة المحادثة . كذلك

تذكر كتاباته التبشيرية لعنى

الإشراكية والحرية في الوقت

الذي وقف فيه على يسار حزب

الوفد القديم فاضحا مصالح

الطبقات الكبيرة ولم يكن يؤيده

داخل صفوف الوفد سوى

مصطفى النحاس الذي قال

يقرا الكثير من النقد الذى كتب حولها ، ويظل أياها يبلور كل ذلك فى ذهنه ، حتى يملأ فى النهاية نموذجة البشرى .
ول هذا الكتاب جمع اثنتان تلك النماذج ، وحل طبيعتها ، وبلور ما خلفها من فكرة كلية أو أفكار أساسية — كما أنه كتبها بأسلوب غنى جميل .

كما ظلت محفظة بجبال الفكرة — مما يجعل لتلك النماذج بساطة تغذى العقول، وتفتح أمامها أبوابا وأفاقا أخرى فى نفس الوقت الذى رأيناها فيه ترفه من أحاسيس النفوس ، لأنه قد أشار الى كثير من الحقائق الإنسانية ، ومن دخائل النفس البشرية التى لا يصل اليها مفكر وأديب فى نفس الوقت — ولكل ذلك كتبت مقدمه لهذا الكتاب الذى أحببته ورأيت أنه يجمع بين الدراسة والخلق الفنى .

• توافقين على أن الشعر عالم شديد « الخصوصية » — وأنت شاعرة ، فكيف تعايشت هذه الخصوصية والحياة الزوجية ؟

انفصلت عن كتابة الشعر بعد زواجى بصام تقريبا ! إذا انعزلت عن الحياة بانسحابى بتربية أطفالى والعناية بزوجى . واعتقد أن هذا كان كافيا لجعله بعد ذلك يسر يعونى للشعر ويشجعنى على نشره .

• ماذا كان رايه فى شعرك؟ كان يحب شعرى بوجه عام ، وأن لم ينتقده نقداً تصميلا . ولكنه أشار الى

قصيدة « لكرى جواد » فى كتابه من الشعر ، واعتبرها من أروع ما قرأ من شعر . ولكنى كنت أخجل من أن يمدح شعرى فى كتاباته ، وأرجوه عدم الكتابة حتى لا يتهم بالتخيل . كما أنه لكر ربما فى مقدمته لديوانى الأول ، أو كتابه « فى الميزان الجديد » — لا أنكر على وجه التحديد — أنه أهدى الى اصطلاح « الشعر المهوس » عندما استمع الى وأنا أقرا الشعر ، فقد كان يستمع الى شعرى وأنا طالبة بالجامعة — قبل أن تتزوج — فى جماعة الشعر وبعض الرحلات التى يقوم بها الطلبة — أى أنه عرفنى أولا من خلال الشعر .

• ألم تكتبي قصيدة رثاء له بعد رحيله ؟

لم أرث أحدا من أحبائى . لا أمى ولا زوجى ولا أبنى . ولست أعرف ما إذا كانت الأسباب « فنية » أو « نفسية » — ولكن ربما لأن الكارثة أكبر من التعبير !

• كان الدكتور مندور محاورا عنيدا ، وكانت معاركه الابنية تنقلها وكالات الأنباء العالمية — كما حدث فى معركة مع الدكتور رشاد رشدى — أين كان موقعك كشاعرة وأديبة حيال هذه المعارك ؟

كنت اتفق مع الدكتور مندور — لأن الدكتور رشاد رشدى كان يتمسك بقوله « الأديب هو ما هو » — أو أنه — كما قال فى مقالاته الأخيرة فى الإهرام « الفن لا يقول شيئا » — أى

أنه مجرد الفن من أى وظيفة اجتماعية — ولكن هذا التصميم بلاشك خطأ كبير . لأننا إذا تقبلنا بعض الشعر — لا كله — مشاعر وجدانية خالصة ، فافتنا لا يمكن أن نجرد المسرحية والقصة من أنها تعبير عن فكره وعن موقف إنسانى ازاد الحياة والمجتمع .

• مندور والوفد

• عرفنا مندور نالبا غديا وثائرا اشتراكيا — فهل توقف نشاطه السياسى بعد ثورة يوليو .. وماذا كان موقفه منها ؟

عندما كان مندور نالبا وغديا جعل شعار جريده « الحرية السياسية — أى المصرية من الاستعمار ، والديمقراطية ، والمداولة الاجتماعية » . وكان يسطر لاستخدام التعبير الأخير لأن كلمة اشتراكية تعبير جريئة — وكان يهاجم الرأسماليين الذين كان الواحد منهم عصفوا فى هوالى ٢٧ مجلس إدارة لشركة، مما يبين أنهم لا يعملون بالفعل قسرا ما يستغلون نفسولهم لتبرير مصالح غير مشروعة . وكان-النحاس باشا هو الوحيد الذى يؤيده فى هذا الاتجاه إذ قال له يوما « الجبابة — ويصعد قيادة الوفد — يقولوا الرجال ده ح يودينا على عين، لكن ما تكتبي دموة . اكتبالى أنت عاوزه » . ثم قامت الثورة ، وانضم مندور الى الاتحاد الاشتراكى ، وشارك بكتابة نصف مود فى جريدة الجمهورية يصد انشائها — وورشع نفسه عن دأثره ، إلا

أن السلطات اعترفت عليه مرتين لأنه كان يتمسك ببرنامجه انتحاي ينادي « بمودة الجيش إلى الكتائب » . لقد كان مندور اشتراكيا ، ولكنه كان مؤمنا بالديمقراطية بنفس قدر إيمانه للاشتراكية ولم ير تنافسا أبدا بينهما .

✽ لماذا لا تمدن كتابا عن حياة مندور المتنوعة ؟

امتدح أن تلاميذه والإساذة المجادون أقدر منى على هذا العمل . وأنا أعرف أن الدكتور جابر مصفور يعد كتابا عن مندور وموقفه النقدي ، كما أن هناك عدة رسائل دكتوراه وماجستير في العالم العربي وفي السوريون حيث حصل الدكتور محمد براءة على الدبلوم عن أطروحته « مندور ونظيره النقد العربي » . أننى أتمنى تلاميذ مندور أحسن شيء خلقه قبل كتبه . لقد جمعت مدرسة مندور أفاس من مذاهب سياسية مختلفة تباينا - خصوصا مفهده الدراسات العربية . وكانوا يأتون من مختلف أرجاء الوطن العربي . كان هناك البعثي والشيوعي والاخوان المسلمون وغيرهم ولكنهم كانوا جميعا

يحبون بأبوة حين يشبهتهم جناحه ويماتهم في حالة تقليب النقطة السياسية في مسائل الأدب والفن . لقد كانت أبوة مندور في حالة نمو مستمر . فكنت كلما أنجبت طفلا أشعر أنه يطلب المزيد ، واتسعت أبوته لتشمل تلاميذه بالجامعة ومعهده الصحافة والفنون المسرحية ، ثم امتدت لتشمل شباب الأبناء ، وراح يكتب عن أعمالهم الأولى - عكس كثير من النقاد الذين لا يكتبون إلا حين حقق شهرة كبيرة - فكتب عن الديوان الأول لصالح عبد الصبور - النفس في بلادي - وأحمد حجازي - مدينة بلا قلب - والمسرحية الأولى لنعمان عاشور . ولوحات الفنان حامد سعيد ، وهم كما تعلم ، قد أصبحوا بعد ذلك من المعانجوه الأدبية والفنية في حياتنا الثقافية .

✽ هل ورث أحد من أبناء أو بنات مندور كتابة الأدب أو الشعر ؟

أولادي متخوفون جيدون للأدب ، حتى وإن لم يتبحروا في قراءة النقد ، وقد اعترفت لي ابتنى أخيرا أنها كتبت

الشعر في سنن المراهقة ، ولكنها خشيت أن تظلمنا عليه بدعوى أننا أبناء كبار (مخيفين) ولذلك توقفت .

✽ ألم يكتب الدكتور مندور شعرا في حياته ؟

كتب ثلاثة أبيات ، وهو طالب في الجامعة - حين وقع في حرام فتاه تسمى احسان من حي شبرا وهي :

احسان كم قاسيت منك مصالبا

لم يقها من المعرمن خلاي

كم جيت شبرا علني بك الفنى

والبرد قاس ، والرياح ثواني

ولست أنكر الآن البيت الثالث !

ولكنه كانت لديه الموهبة

الشعرية بالمعنى الواسع . ففى

نماذج شريفة تجد فيه روح الشعر

بأسلوبه الخاص الجليل . وأن

كان نثرا ، حتى كتاباته

السياسية تجد فيها مראה

الشعر الى حوار ذقنة المنطق

وعبق البحث .

✽ ✽ ✽

وتوقف الشاعرة عن الحديث

وكان اللحظة لا تقبل إلا أن

تكون وحيدة .

وهكذا هبت أوراقى ..

ومضيت .

مسرح الاستفهام .. ومسرحيات المونودراما ..

ناصر عبد المنعم

ويستمر هذا العالم الغريب المتوحش في محاصرة الرجل ، تتهمه الشرطة بالجنون ، وتلقى عليه زوجته وخادما في محاولة لقتله .

ونفى التساؤلات .. ما هذا الذي يحدث ؟ هل هذا معقول ؟ مستحيل ان يرضى الله عن هذا ! كيف يسود الظلم ؟ .. لماذا تكفى بالشهادة .. لماذا يموت المائتين .. هل شعاع الحب ؟ لماذا ؟ ما هذا ؟ معقول ؟

وينتهي المسرحى وسط هذه التساؤلات المتشابكة ومن نقطة عادة ما تكون في منتصف أى عمل مسرحى ولكنها هنا نهايته « فالخطوط المتشابكة لا تنفك بل تزداد اشتباكا وتشابكا » !

ومثلها تطلق هذه الاسئلة من القضاء دون ان تصرف لنفسها نقطة ولوب من على ارض هذا الواقع قائما لن ترتد بآية اجابات ، وستبقى هكذا طالما نلف عاجزة عن استقراء من القائل .. ومن

الاول للمونودراما عروضها شارك فيها « نور الشريف » و « احمد عبد الوارث » و « حسن الجريتلى » .

* مسرح الاستفهام

مسرحية « معقول » ؟ تجربة لمسرح الاستفهام ، كما أطلق عليها مؤلف ونخرج وممثل الدور الرئيسى فى العرض « مصطفى سعد » وهى تبدأ بوصول رجل فى ثياب السهرة الى منزل ، يتصور هو أنه منزل زوجته التى عقد عليها بالأمس عن طريق اعلانها فى جريدة فى باب « أريد مروسا » ويلتقى بخادم عجوز « شعيان حسين » وتظهر الزوجة « فحيفة قنديل » لتضج عن تركيبة غريبة أيضا ، وتبقى فى حوارها مع الزوج الجديد الى أن تتهمه بأنه قتل زوجها الأول ، وتهده بالقتل ، وفى محاولة البحث عن مهرب يعثر الزوج الجديد على الزوج السابق الذى تصرخى لنفس الموقف مسبقا ..

لجوء فناني المسرح المحترف الى نوادى وجميعيات الهواه أصبح منتشرًا فى الحياة المسرحية ، خاصة بعد أن أصبحت عروض المسرح المحترف تفضح لقوانين ومعايير غير فنية فى الغالب يقف حيالها الفنان بالساهة لثرا بين الانصياع لها من باب الارتزاق او رفضها .

ومن هنا فان اقدام فنان محترف على تقديم عروضه من خلال الهواه انما هو مؤشر هام الى ان لدى هذا الفنان شيء مختلف يرغب فى تقديمه او طلاقة مختزنة يريد تجريبها فى عمل يتألف معه .

قدم نادى المسرح المصرى مؤشرا تجريبية مسرح الاستفهام .. التى شارك فيها « مصطفى سعد » و « شعيان حسين » و«فحيفة قنديل» بعد ان قدم من قبل الفنان الكبير « عبد الرحمن أبو زهرة » فى مسرحية « نادى النفوس العارية » .

كما قدمت الجمعية المصرية لهواة المسرح فى مهرجاناتها

المقتول .. طالما أنها تستكن وراء هذا الإطلاق الذي لا يخلو من رؤية مبيلة لهذا الوجود ، فيخرج مسرح الاستفهام دون أن يتدنى كونه صرخة .. وصرخة تخص صاحبها وحده .

أما ما يطرحه الشكل ، فلا شك أن هذا البناء في جانيبه أسلوب الكتابة والتناول (الأفراج) قد نجح في إثارة هذه التساؤلات (مهما اختلفنا حول جدواها) رغم أنه بناء يقوم على بوليسيتي على غرار البرنامج الأمامي المعروف « أقرب القضايا » !

أما الزعم بأن « مسرح الاستفهام » هذا هو شكل أو أسلوب أو طريقة تشكل نقما جديدا في المسرح يعتبره صاحبه على مستوى ما قبله بريخت ، فهو ما يستحق وقفة .

يقول صانع المسرحية « مصطفى سعد » :

« وكما استطاع بريخت أن يجعل مسرحه دائما خارج نطاق العرض المسرحي حتى يكون موضوعيا في حكمه على القضايا التي تثار كان لابد له من أسلوب وهو المسرح الملحمي ... أما أنا فاستخدم هذا الأسلوب الذي أسماه كذلك الاستفهام » .

بريخت يتجاوز بنا مرحلة التساؤلات إلى مرحلة اتفاد الموقف .. من مرحلة الفرجة إلى المشاركة الذهنية الواعية التي يوسمها أن تستحيل طاقة فاعلة في اتجاه إعادة

تركيب هذا الواقع نحو الأفضل والانفع .. والأعدل ، ذلك من خلال رؤية واضحة محددة تعرف من القاتل .. ومن المقتول ولماذا يموت الملائين . ولماذا تنفجر . ومتى يمكن أن نصنع حياتنا ونترك السلبية . أنه مسرح يكشف الواقع بالفهم الجدلي لتناقضاته المتباينة ولا محل فيه لهذه التساؤلات .. من الشر ، وعن المعاني الكامنة وراء هذا الوجود الملعوب .

✽ نوبة صحيان

بعد نجاح مهرجان المونودراما الذي نظّمه

الجمعية المصرية لهواة المسرح بقاعة (٧٩) بمسرح الظليمة،

استضافت اللجنة الثقافية بنقابة الصحفيين عددا من العروض المختارة التي قدمت في إطار هذا المهرجان، فامتدت لئاليه المسرحية التي تفجرت من خلالها طاقات وأعدة في مختلف فنون المسرح ، وليس هناك شك في أن هذا المهرجان

بهذه الضخامة الكمية وهذا التميز الفني الواضح في أكثر من عرض ، يعد انجازا كبيرا في وقت تعجز فيه أجهزة الدولة المسرحية عن تجميع عناصر عرض مسرحي واحد

في مونودراما « نوبة صحيان » تقم بمثلة « ميلة كامل » تؤدي دور عاملة تعيش لحظة يومية بين الجد والهزل ، لحظة الاستيقاظ اليومية ، حيث تقوم من نوم قهر مريح نضحي وهي نائمة تطعم بالاصنع والمعلب وتردد في تبتة غير

واضحة أسماء أدوات العمل، وهي تستيقظ فزعمة مضطربة لتتحقق بموعد العمل إذ عليها أداء بعض الطقوس اليومية . أن توقظ طفلها الرضيع وتبذل له لبنامه وتحضر له «الرضعة» وترتدى هي وهو ملابسهما وتصطحبه إلى الحضانة في الموعد المحدد ثم تذهب إلى عملها ، وتبقى في أداء هذه الطقوس في جو من القوضى ، والقسوة ، والهزل ... والتداعي الذي ينطوي على مرارة ضياع الملامح والحقوق في دوامة عالم يفقد فيه الإنسان ملامحه . وتفرغ فيه المرأة إلى المشاركة في العمل وتتحمل مسؤوليتها الاقتصادية إلى جوار الرجل ، ولكنها تبقى مع تلك أداة لامتاعه ..

تصرخ العاملة في زوجها - وهو نائم - :

- أنت عارف الجواز اخترعوه ليه ، علشان اللي زيك ياشمشون العنبر يلاقونا سلك بتوع كله .. مخدرات متجدة .. وتاني يوم تبقوا مروقين .. مسبلعين للشغل .. عشان يتكيف الفواجة بتاعكم .

إنها حتى في تهكمها هذا تحب زوجها وتشعر أن مأساتها مشتركة وعدوها واحد .

- يا عطية أنا راضية أن مشاكلك تبقى مشاكلي ، بس نفسي برشه مشاكلي تبقى مشاكلك ومباحاش تملئ لوهدي بهيك وهي .

ولكنها وببساطة متسامية
تخرج من تعبيرها عن الهموم
والإحلام إلى البحث عن مفتاح
الحقة واسترجاع ما فعلته
بالأمس ، ثم تكتشف من
خلال حبوب منع الحمل أن
اليوم (الجمعة) وأنه أجازته ،
تسببها سعادة بالغة وترتمى
على السرير .

— تنسى إحلام دنيا كل
الأيام فيها جمع ... يلا
يا نونو ننام ولو حليت ثانی
بلى بالشتل حلقن تنسى .

عرش قصر منتج ترجمته
« ملحة البطراوى » من

مهرية Le Reveil تأليف
دارينفو/نرانكراما ، ومثلته
« عيلة كابل » وأخرجه حسن
الجرجي المخرج الصائد من
أقامة طويلة في فرنسا وتعتبر
هذه تجربته الأولى بعد العودة .
ولم أنه معين مغربا بعيلة
المسرح منذ أكثر من علم !

ما يميز العرض هو الحقبة
في التعامل مع القدرات
المسرية ، والقدرة على
تحقيق الانسجام والتوافق
بين العناصر المختلفة المكونة
له .

والأكثر « حسن الجريلى »
قد استفاد « بالكنيت المسرح

الشعبى الذى يرجع جذوره
عبر انعطاف الكوميديا ديلازنى
إلى مسرح المصور الوسطى
في إيطاليا » ، فإن عيلة كابل
بالإضافة إلى قدراتها التمثيلية
البارزة وبسطة تعبيرها
وأدائها . ووعيتها بالخصوصية
فاتها استقبلت في تجسيد
الخصوصية بمشاهداتها اليومية
والكيفية للمرأة المصرية البسيطة
في مواقع مختلفة من العرض ،
فقررت بيتنا وبين النص ..
وجعلنا نضح إلى حد بعيد
لأننا أمام عرض مصرى لمجمل
منسره .



مهرجان الامة الشمرى ببغداد

ملك عبد العزيز

والغرض عند نهاية من المغرب
فكان الاستماع اليها عملية
شاقة مجهدة .

ولكن كان التيار السالب
هو مدرسة التجديد الاولى ،
تيار صلاح عبد الصبور
والبياتي وغيرهما ، مع محاولة
للتجديد في الصور احيانا
مقارنين نائرا خفيا بمدرسة
ادونيس .

أما الشعر العمودي فقد
كان قليلا بوجه عام ولم يكن
يجد استجابة كبيرة حتى جند
بعض الأقوال التي عادة
ما تستقر الجواهر المعتمدة ،
ولكن كانت هناك قصيدة لشاعر
لقيب الكويت في منتصف العمر
لعبت استحسانا كبيرا ، ذلك
لأنها وإن كانت عمودية فهي
لا تذك أهدأ ، بل لها أسلوبها
المتجمل المسافر الذي يشبه
الكاريكاتير بجله في لذه وشدة
لغته .

كما لفت الانتظار شاعر شاب
من السعودية — تلمذة
الحافظ — يكتب الشعر الحر
بقتادة وروعة وإيقان ، كما
دهش بعض الحاضرين حين
اكتشفوا القصيدة اللغوية
والجمالية التي وصل اليها
شعراء المغرب العربي بعد أن
كان أن يقدح لغته وهويته إبان
الاستعمار الفرنسي وتونس

الوسط ، ولكن على أية حال
ظل صوت الشباب هو الغالب .

وقد عبرت القصائد التي
القيت من كافة المدارس
العمودي التقليدي الذي خلا
الابنية ، إذ كان هناك الشعر
أو كاد من الابتكار في الصبور
الشمرية كما كان هناك الشعر
الذي ينتمي إلى مدرسة أبولو ،
والشعر الحر الذي يسير
على درب رواده من أمثال
السبيل وصلاح عبد الصبور ،
والشعر الحر الجديد الخائر
بانونيس والذي يقتل الصور
الغريبة والأساليب الغريبة ،
بل ويظهر بكثرة ما يسمى
بقصيدة النثر وما أسماه أنا
— في نماذج المتنازلة —
باعتبار الشمرى .

ولقد كان ملنا للنتظر تلك
اللمعة الكاملة والاحفاد الذي
التي به هؤلاء « الشعراء »
كلامهم المنثور ، بعض يصل
من الصور الفنية الجيدة
ما يرتفع به إلى مستوى الفن ،
بينما البعض الآخر ليس إلا
مواضيع إنشاء مزوقة أو تقارير
صحفية متبقة ، والشعر
في هذا المجال بعض من جبل
الشباب وبعض من جبل
الوسط أيضا . وقد حدث أن
اجتبح النثر مع الصبور
الاثوسية المرافقة في القرابة

لقد كان مهرجان الامة
الشمرى الاول الشعراء
الشباب الذي أقيم في بغداد
من ٢٠ إلى ٢٠ أبريل —
ونظمه رئيس منتدى أدباء
الشباب ومعاونوه عملا طيبا
حقا إذ قلما يجمع مهرجان ما هذا
العدد الكبير من شباب
شعراء الامة العربية إلى
شركتهم من ولود ثلاث عشرة
دولة عربية هي مصر وليبنان
والأردن وقطر والسعودية
والسعودية وتونس والمغرب
والسودان واليمن والجزائر
والبحرين والعراق بالإضافة
إلى عدد كبير من كبار الشعراء
ومن جبل الوسط ، ومن القاد
والكتاب ومنحوي الامة
والثغريين والصفاة .

ولقد كان المقصود لهذا
المهرجان أن شعراء الشباب
وعدهم هم الذين سيتولون
بالماء الشعر بينما دعى اليقون
كثيره شرف ، ولكن في اليوم
الاول للمهرجان عند مؤتمر
صحفي ذكر فيه أن البعض قد
اقترح أن يفتح الممسك
الشمرية كل ليلة شاعر كبير لم
يتولى يده الشباب . ولكن
ذلك لم ينفذ دائما إذ اعتذر
بعض كبار الشعراء عن المشاركة
اضاعا للمجال أمام الشباب
بينما شارك الكثيرون من جبل

كل شيء ، حتى أصبح أشهر
كتابهم وشعراهم لا يستطيعون
الكتابة إلا بالفرنسية .

ولقد كان لطريقة الالتقاء التي
تعتمد على التمثيل في الحركات
ول تغير طبقات الصوت وفي
تطويع الجمل الشعرية أو
تكرارها أثرها الكبير في
الاستجابة الجماهيرية ، ولكنه
في نفس الوقت كان - في بعض
الأمكان - تلبا خادما ، إذ
أنك إذا استطعت أن تتأمل
بعض ما يلقى بهذه الطريقة -

دون الاستجابة لشعراهم ، أو
إذا ما اطلعت على النصوص
لشعرهم - ستجدها وقد فقدت
الكثير من تأثيرها بل ستكتشف
الأخطاء اللغوية والمروغية

التي يحاول الالتقاء أن يغني
عويها بالمجد أو المثلث أو
بتشبيات انتباهك من النص بما
ترى من حركات وتلميحات
تلمحية .

ولقد كانت الأخطاء اللغوية
والمروغية كثيرة إلى حد
ما عند الشباب حتى عند من
ملكه تدريس اللغة العربية ،

وهذا يؤكد حاجة شعراء
الشباب إلى النقد الموضوعي
الحصل حتى يتداركوا أخطائهم .
وقد قال أحد شعراء الشباب
من المغرب أنه كان يظن أن
المهرجان سيعطه جلسات للنقد
الموضوعي لما يلقى من شعر .

ولكن لصل المشرعين على
المهرجان أو أن في ذلك أهرجا
للشباب فاقروا أن يقيموا ندوات
للقد النظري حول القصيدة
العربية المعاصرة بين الكلاسيكية
والحديث والشكالية الأدب
القديم و الحوار بين الأجيال

وقد شارك في هذه الندوات
نقاد معروفون من مصر مثل
الدكتور القط والدكتور جابر
عصفور والاستاذ رجاء القفاشي .

غير أن بعض الشعراء كانوا
يعرضون أشعارهم في جلسات
خاصة على كبار النقاد
والشعراء ويسألونهم الرأي
ويدخلون معهم في جدل ملير .

ولقد كانت مجلة « الموزن »
التي تصدر كل يوم باسم
الأمة وتنتشر الكثير من الشعر
والأحاديث للشعراء والنقاد ،

تحاول أن تصد هذا النقض
فتمثل بعض النقاد أو الشعراء
الكبار رأيهم فيما سمعوا في
اليوم السابق ، ولكن طبعها
كانت الإجابات نقدا مابا
للتجاهات والأخطاء ولم تكن
نقدا تفصيليا لكل شاعر .

وقد كان من حسنات هذا
المهرجان أن جعلتنا نحن
المصريين نعرف على شعرائنا
الشباب من الأقليم ، أو

استمعنا منكم الموزن بالثقافة
الجماهيرية في مصر لترشح لهم
شعراء الشباب ، وقد ألقى
عشرة منهم قصائد في المهرجان
من بينهم وأحد شباب في إحدى
مدن الصعيد الصغيرة قرا
قصيدة جميلة من الشعر الحر
في حفل الافتتاح كما ألقى أربعة
من جيل الوسط قصائد في
الأيام التالية .

لقد شارك في المهرجان
شاعر كهل من أسبانيا
وشاعر آخر من إنجلترا ثم
قرئت الترجمة إلى العربية ،
كما قرا الإنجليزي آخر الشعر
لتفسير مترجمة كما حضر
المهرجان المشرق القسري
جلودي وزوجته .

وعلى أية حال لقد كان
المهرجان فرصة طيبة للتعارف
بين شعراء ونقاد اللغة العربية ،
كما كانت تمتد أمسيات خاصة
بعد العشاء في غرفة صغيرة
داخلة تسجل فيها الإذاعة
العربية الكثير من شعر الشباب
من كافة البلاد العربية كما
سيقلق - حين يذاع -
صلات لثقافة بين جمهورنا
وشعراهم إذ أن وصول
الدواوين والكتب من وإلى
البلاد العربية الأخرى تصوقه
حوالي كثيرة .

كما نظم المهرجان زيارات
نظوى وبابل وكريلاء وانجف
الأشرف كما قدم عروضا
للبن الأثرية والدينية مثل
لقرص الشعبي والفنائه
الشعبي وعرضا مسرحيا عن
الكتبي ، وعرضا للأزياء الوطنية
منذ الحضارات القديمة حتى
اليوم وقد كان عرضا غريبا
والصا .

لقد كان هذا هو مهرجان
الإمعة الشعرى الأول للشعراء
الشباب واستكرو مهرجانا
أخرى ، لأنك أنها ستكون أكثر
تنظيها وأوقالا إذ أن القائمين
في هذا المهرجان كلهم أيضا
من صغار الشباب ولأنك أن
خبراتهم متزادة بالممارسة .
كما أثبت هذا المهرجان أن
الشعر لم يمت وإن هناك طلائع
جديدة ، بعضها وصل إلى
مرحلة النضج وبعضها في
الاصول إليه زمام وجود بعض
الشعراء الذين لم تتحلل
أدواتهم الفنية بعد كما قد يندم
الاحتكاك بفهم من الشعراء
والنقاد ، كما يفيدهم النقد
التفصيلي النظم .

في معرض الفنان عز الدين نجيب عند ما تتكلم الصخور

أحمد اسماعيل

أزعام صاعدين من « السوق »
والنهر الناصح ، وكان رؤوسهم
تحول أن تقب سقف اللوحة .
وعلى الجدار المقابل تقب المرأة
« الجرائنية » ، في عريها
ونحولها وانتظارها . لقد أراد
عز الدين نجيب أن يؤكد لنا
حقيقة الأرض التي ننسب
اليها . لأنها مسلحة بالقطر
واسنان قاضية . ولأنها تجيد
الدفاع عن هويتها ودماء أبنائها .

ولعل هذا النص المرسى ل
وليه وتناوله ، ليس خارجا
على طبيعة وتكوين وعي
الفنان ، فقد ملق عز الدين
نجيب الآم وهموم وعذاباته
منذ فجر حياته . وظل ملتزما
برؤيته الناقية لؤس الواقع
وتربيته منذ فجر شبابه . حيث
جرب ظلمات السجن ونفاقه .
وهو يحلم بالإنسان الآخر ..

الإنسان القابع على إنسانيته
وشرفه يقول عز الدين نجيب
« إنساني ليس جسما ، وليس
رمزا ذهنيًا مجردا : إنه
نفس بشري يتردد حتى في الجبال
والطين .. حتى في الصخر .. »
إنه احساس وعي .. حين
لحقوني .. أين ترضى .. فرحى

طريقها على السطح في محاولة
نادرة « لا نسة » الصخور
والجبال والرمال والمواجز
السالكة . فالحجارة الملقاة
تكشف في تعابرها « إنسانا »
مملوا بالأصرار والحيطة
والقاومة . والرمال الناعمة
تأخذ شكل المرأة التي غارت
رجلها بعد هزال عنيف وحارق .
والإنلاك السالكة هي دوائر

عيون يقظة ، تسع في مواجهة
القاصدين من الشمال .
وعلى الجانب الآخر في رؤية
عز الدين نجيب ، يحكي تاريخ
القتال السرية على هذه
الأرض الدامية . وكيف توارت
هذه البيوت الصخرية عن
الأمين ، وكأنها مخبر الحية
والفرح . وكأنها « قسور »
للحدى والحذر . أو هي
مستودع المقام والجبلجم
الرافضة للموت والقضاء .

✻ شجرة الدوم الظلمة :

وفي قلب طليا المصرية ، وفي
مواجهة كافة الأزعام الصهيونية
يملكة هذه الأرض — تصعد
شجرة « الدوم » العريفة ،
منفجرة في لوحة عز الدين نجيب
بفرجال نوى اللامع المصرية .

« وفي سيناء يجوب الصحراء
عاشقا ، متعبا لأرضه بلغمها
وهاسرها . فيذكرنا بمجد
أنزوى بلصنامة المنهونة ،
ليبعث من جديد ، بإغنامه التي
تهيم راضية مطبنة ، وامرأة
نحل جسدها وانكشفت في ثيلب
سوداء كالليل . وزحف نفيل
جف ، كغنه آثار أسلاك شائكة
بعد معركة » .

بهذا الوصف العقيق ،
يتوقف الفنان حائد ندا متلبلا
ومحلا لوحات الفنان عز الدين
نجيب ، التي صورها في سيناء
وعرضها بقاعة اتليف القاهرة
المطوية في الشهر الماضي .
ولا شك أنه واحد من أهم
الممارس التي شهدتها القاهرة
خلال الفترة القليلة الماضية .

غنى هذه اللوحات ، نرى
عز الدين نجيب متخليا — وربما
للمرة الأولى — عن الجسمون
الادبي ، محليا القيم التشكيلية
الرفيعة . فجات اللوحات
تصويرا دراميا وتحليلا لهذه
الصحراء العارية ، من خلال
هذا المسوار التشكيلي بين
الفنان وبين الصخور . فلا نرى
سوى ريشته الدرية تنسق

بالحرية .. بالنور .. بالكثلك
 الابتداء الصغيرة .. مسطوي
 في قبضة القهر .. رخص له ..
 محاولتي للتباسك والتهوى ..
 خول من الجهول .. حتى
 المجمع بالتجاوز .. شوقي للعب
 والمشاركة انساني هو حافري
 .. امي المبد .. قد طفلي
 .. انه وطني » .

● البحث عن التواصل :

وهول هذا الانسان ، تتخلل
 افكار عز الدين والوانه . نهامي
 سناء الارض والام . يتعرف من
 خلالها الفنان على جملوره
 « واسمه المبد » . يتعرف
 فيها على سر المقاومة وصلابة
 الشخصية . ويقرأ في صفورها
 وجهه وغده « وقد طفله » .
 لقد تنبع بصيات جميع من مروا
 من بلوها المنح . فلم يجد

انرا لقدام الفزاء . ولكنه وجد
 « روحه » في نبضات الزبل ..
 ورشحات العصي . وجدها في
 الانشجار المتعدية لعنف الريح
 وتجريدها . وجدها في « انساني »
 الراسخ ، المتشعب الأطراف
 والجوارح ، والشاهد على
 مصرية الأبناء والجدود . هي
 « النفس البشري القترد » ..
 وهي صوت « الوطن »
 الإبداعي .

● اشعار وملاح :

وفندما . تلتقي الرؤية
 الشعرية ، بانسان عز الدين
 نجيب ، ترى الشاعر على
 سلم يغلبه بكلمات ملونه
 ملانا :
 وصلت

رايت الانسان يخط شكل
 شجرة .

والشجرة تفسد امرأة ،
 والراة منتفضة البطن عفيفة
 المبدن .

الشجرة — الانسان .

الجنود ساقن ، والجلود
 مساعدان .

الجوع والحرمان .

الأسود والأبيض توايلن .

بينما يرى القائد كمال
 الجويلي ان التزام عز الدين
 « بانسانيته » هو التزام
 « بثور » ولكنه « فجأة ينساب
 خصبه التحيرى .. وتصبح
 ألوانه أكثر ثراء » وعلاقتها
 أكثر غنائية وموسيقية « وبالتالي
 أكثر قدرة على المعطاء » .



ملف كاريناثر بلهجت عثمان

بساطة آسرة .. وسخرية مريرة

انه يستطيع التناذ ببساطة آسرة الى مكن السخرية خلف كل المآسى اليومية .. كان يقول .. « يوما ما سوف نقوقف جميعا عن الرسم . لأن الأوضاع في عالمنا العربى مضحكة أكثر من قدرتنا على الاضحك .. »

وهو لم يتوقف حتى الآن . ربما خوفا من لحظة التحقق .. عندما تتم الجريمة بنفس براعة النكتة وتبطلها النكتة بكل مبررات الجريمة ..

خطوط نحيلة . واشخاص بالغي النحافة . ووجوه خالية من التفاصيل الزائدة .. خالية من التشوهات ولكنها مضغوطة . شواربها دائما الى اسفل . تنقف في أوضاع شبه سكونية لكنها مرسومة على جدار معبد . ينكسرون في خطوط حلادة ولا يعترفون بالاستعدادات الا نادرا . خط الاثني تحت اقدامهم تقريبا . وحدود العالم قريبتهم انونهم المحببة . أنهم بعض من اشخاص . وبعض ملاح عالم بهجت عثمان ..

الخطوط مميزة .. وتكوين النكتة مميز أيضا . خاصة عندما تكون سياسية . فهو يأخذ كل الكلمات والصريحات بكل ما فيها من اكاذيب ولا منطق ثم يضعها في مكاتها المنطقى الوحيد . وهو يترك لنا الفرصة لكي نكتشف ذلك التناقض الملح الذى يثير السخرية والسرارة في الوقت نفسه ..

كيف يكون عميقا بمثل هذه البساطة ؟ ..

ربما لأنه صاحب موقف سياسى وفكرى محدد ..

ربما لأنه تعود .. أنه حتى الضحك يجب أن يوظف من أجل قضايا الناس ..

ولكنى لم أعرف «الجواب الحقيقى» الا عندما رأيت رسومه للأطفال ..
أدركت أنه له مزاجا غريبا يجمع بين الطفولة والنضج . فهو يكون بالغ
الحرص وهو يرسم كتب الأطفال حتى يوشك أن يعيد رسم الكلمات كلها ..
وهو يضع أدق التفاصيل بفزارة وغنى . كأنه حريص على تزيين عالمهم
كما ينبنى . على أن يكون مزدهرا باللون والبهجة والمعرفة . يستحضر كل
التفاصيل من ذاكرته الخاصة . ومن نزواته الشخصية . أكثر مما
يستحضرها من كلمات الكتاب . ولكنه عندما يمسك الريشة لرسم
« الكاريكاتير » وخاصة السياسى منه فهو يختزل كل التفاصيل . لا يريد
أن يضع أى تفصيلة زائدة يمكن أن تستخدم للترين أو الإلهاء . أنه هادئ
فى تعريفه لعالم الكبار . لا يستحضر ذاكرته بقدر ما يضع خبرته ويحدد
موقفه ويكشف ما فى هذا العالم من تناقض زائف . ما فيه من قبح وارهاب
وافتناد للعدالة .. بل وامتناد للحب أيضا .

هل له بصيغته الخاصة ؟ ..

لا يستطيع أحد أن ينسى ذلك « الكاريكاتير » الضخم الذى كان يمتد
على اتساع صفحتين من صفحات « المصور » أنها النكتة - الأخطبوط .
لها موضوع واحد كأنه الرأس . ثم تمتد الأذرع بعشوائية أحيانا . ويقصد
فى أغلب الأحيان لكى تصيب كل الأماكن الأخرى . أنها نكتة باتورامية . كل
جملة فيها تبدو عادية . ولكنها حين ترتبط بالموضوع الأسمى تكشف مدى
السخرية التى تحتويها .. كل نكتة كانت أشبه بصورة من صور المجتمع
بعد أن سقطت عنه كل الأثمة . وببطء شديد بدأ أبطال هذه النكتة -
الأخطبوط يحتلون أماكنهم على أطراف الصفحات . ويفرغون وجودهم
الخاص . بل وأصبحت النكتة قليلة للتطبيق على الحياة الواقعية . يمكن
لاى جمع فى أى موقف أن يمسكوا بطرائفها .. لقد امتد منها ذراع آخر للحياة
اليومية التى نعيشها ..

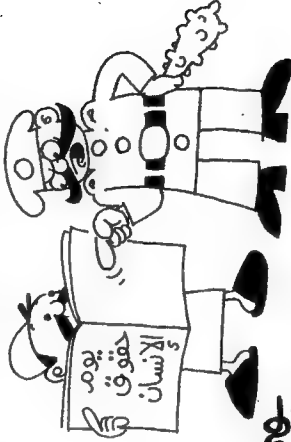
ان بهجت عثمان قد اختزل هذا الأسلوب قليلا .. وهو يأخذ على
صفحات الأهمالي شكل الثنائية التى لا تنفد منها مادة التناقض أبدا .
فالعسكرى الذى يمثل الحكومة بشاويه الغليظ . والفلاح المنكسر الذى
يمثل الأهمالي ينتزعان منا الإبتسامة والاحساس بالمرارة حتى قبل أن يدخل
معا فى أى موقف . لقد أصبحت اللعبة التى يمارسها هى جزء من اللعبة
الكبرى التى نص بوملتها كل يوم . ونحن نعرف مقدما من هو الظالم ..
ومن المظلوم ولكننا نتطلع كل مرة لئرى كيف يمارس هذا الظلم المتكرر .

وفي كل مرة يخالجنا نوع من الأمل أن هذا الظلم سوف يرد . وسوف يجد من يقاومه .. ولأن بهجت عثمان ليس يائسا فإن أملنا لا يخبث أبدا ..

عالم بهجت عثمان بالغ السخرية . وبالغ الواقعية في نفس الوقت . لا يعتمد على المبالغة . ولا الأعراف .. لا يتخفى خلف التلاعب بالألفاظ . ولا يتمدد تشويه شخصياته وأبراز عيوبهم الخلقية . أن احساسه بالنكته وقدرته على السخرية أعمق من ذلك . أنها حصيلة رؤيته الطفولية الناضجة للأوضاع غير الإنسانية والعلاقات غير المنطقية التي نعيشها . أنه يراها مضحكة لدرجة البكاء .. إذا فهو لا يكف عن امسك ريشته لينزع كل الأقمعة الزائفة في عالم الكبار ويستحضر كل مألوف من قوى الأمل والتفاؤل ليمضي طنلا في عالم الصغار .



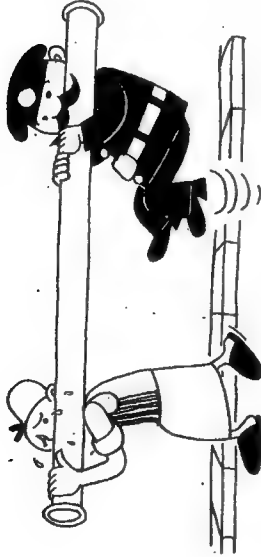
جیب:



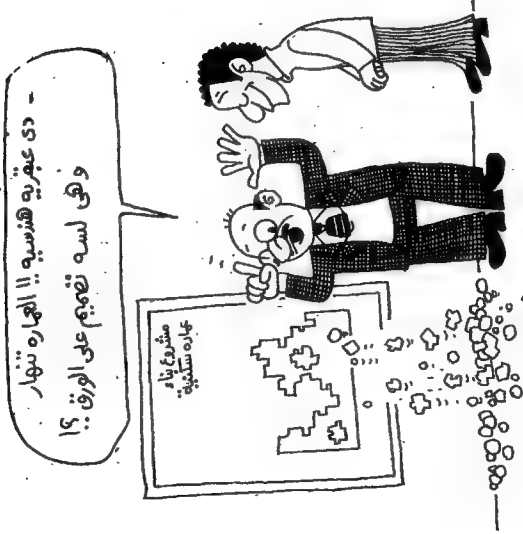
الانسان يوم واحد بس!! اظن معناها واضح... حقوق

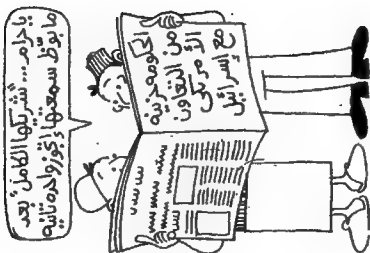
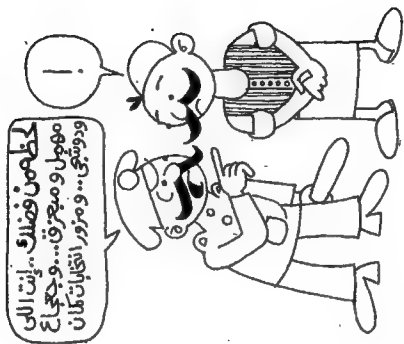
امي؟

تكومہ... و اہالی



- أيوه عايز أخش كلية الطب ... ليس قسمه سبأله !!

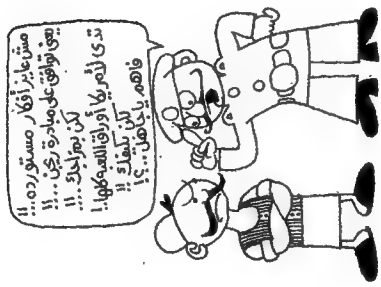




أهالي



أهوه... ما فاشي على المعاهدة كام سنه
وشوف الدنيا بقت سلام قدييه.. ورضا قد ييه؟

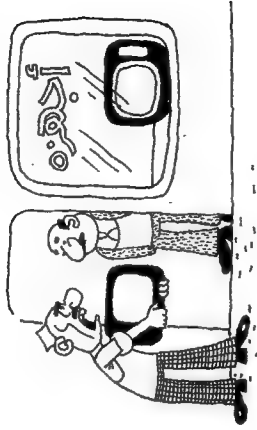


مش عاير أفكار مستورده...!!
يحيي توافق على مبادرة ركن...!!
لكن بمرحلتك...!!
تدي لأمريكا أوراق اللعب كلها!!
لكن تليفك!!
فاهم يا جاهل...؟!!!

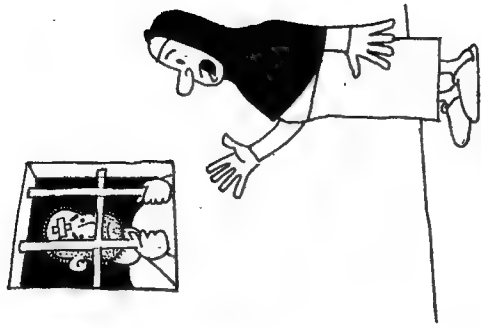
كومه.. واهالي



- زعندن ليه... أنا برضه أُنْتُ اسم محل قريب و سُمعتُه كويسه
وحاقله "بوتيك" زيك...!!



- قلنا إنه بيشتغل على أربع أنظفه... فين النظام الإشتراكي...؟



- تهددوا يا بنت القلعة.. وبهاجموا السراخ كوكبين
..عقبك ما يهملوا كنه في سجن القلعة كان..



الجنة الخبز وطينه للدفاع عن عرم الديموقراطية



دار المستقبل العربي
للنشر والتوزيع

صدر حديثاً عن

قرش

- * مصر واسرائيل
(خمس سنوات من التطبيع)
محسن عوض ٢٥٠
- * ٥٠ وعليكم السلام
مصر تراجع نفسها
محمود عوض ٦٠٠
- * مذكراتي في سجن النساء
د. نوال السعداوي ٢٠٠
- * عروبة مصر قبل عبد الناصر
حسنين كروم ١٧٠
- (الجزء الثاني)
- * الديمقراطية وحقوق الانسان
في الوطن العربي
مجموعة من الباحثين ٤٠٠

يصدر قريباً

- * تيارات الفكر الاسلامي
د. محمد عمارة
- * استقلال المرأة في الاسلام
الفزالي حبيب
- * اتحاف الزمان بحكايات جلي السلطان
جمال الفيضاني
- * الهجرة الى النفط
د. نادر فرجاتي
- * وفاة عامل مطبعة
سليمان فياض
- يطيب من المكتبات الكبرى
والناشر

٤١ شارع بيروت • مصر الجديدة ت/٦٦٥٩٠٠ القاهرة

مطبعة اخوان موزافلسي
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦



Schweppes®

Schweppes 1783 - 1983 Bicentenary
تشويبيس ١٧٨٣ - ١٩٨٣ مائتي عام



يونيو ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب



صدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

ادب وقت

مجلة كل المثقفين العرب

بمهدى حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

المسعد الخامس

السنة الأولى

يولية ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

بهجت عثمان

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ المشرف الفني

أحمد عز العرب

□ مكترير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وثقافة

يصدرها حزب التجديد الوطني النشيط الوحيد

في هذا العدد :

- * واللغة وطن أيضا د. الطاهر أحمد مكي ٤
- * الانقسام بين أغنية الاذاعة وأغنية «الكاسيت»
- * قصة قصيرة : المشاهدة « الى يحيى الطاهر عبد الله » د. السعيد محمد بنوي ١٠
- * مساهم بيومي ٢٩
- * شاعر : أغنية الى القدس عبد اللطيف عبد الحليم ٣٥
- * قصة قصيرة : رهاثن الزمن المتجهم اعتماد عبد الميزيز ٣٦
- * عودة الروح بين الواقعية والرومانسية د. وضوى عائشور ٣٩
- * قصة قصيرة : عندما غنينا معا عادل ناشد ٤٥
- مانتازيا جديدة .. ولعبة للأقنعة
- * دراسة في أعمال بعض كتّاب القصة القصيرة في الستينيات
- * شاعر : صباح الخير محمد كتيبيك ٥٠
- * المطلق والنسبي في الفكر العربي المعاصر محمد القدوسي ٦٣
- * نماذج من الأدب المصري د. منى أبو سينة ٦٥
- * قصة قصيرة : الأعمدة منار فتح الباب ٧٢
- * الانسان .. في قصص أبو الماطي أبو النجا د. محمود الحسيني ٧٤

- * قصة قصيرة : جيب سيد حميد ٨١
- * موشح : حمام الأراك ٨٩
- * قصة قصيرة : الفجوة ٩٠
- * شهادات :
- * كل أشجار السيمينيات لا تثر سوى الحنظل يوسف القعيد ٩٢
- * فصل من رواية « بيروت .. بيروت » لصنع الله إبراهيم ١٠٠
- * ادب الالتزام ١١١
- * ترجمة وتقديم وتطبيق : د. عبد الحميد إبراهيم شبيحة
- * المكتبة العربية :
- * التفكير الملمى تليف : د. فؤاد زكريا
- * عرض : عبد الرحمن أبو عوف ١٢٠
- * حوارات :
- * لقاء مع قاسم حول أمير العمري ١٤٠
- * رسائل الصالح :
- * رسالة موبكو : عن سينما النضال من أجل السلام
- * رسالة باريس : حوار مع « ابريك زومير » سليمان شفيق - شريف جاد ١٤٩
- * في «ليلة القبض على فاطمة».. تهاوت الأساطير محمد الشربيني ١٥٨
- * مجلة الثقافة الجديدة .. حديقة لكل الزهور د. حمد الحلو ١٦١
- * ملف كاريكاتير جورج البهجوري ١٦٤

واللغة وطنٌ أيضاً

د. الطاهر أحمد مكي

عندما نسمع أجنبياً يفتخر بلغته ، ويقول عنها : انها أجمل لغة في العالم واكلها ينبغي الا نربيها بالتعصب ، او نهمه بضيق اللامق ، لان أى انسان لم يبع نفسه جسداً وروحاً للقوى الأجنبية ، والمصادرة لأمته ، لابد ان يحب وطنه أكثر من أى بلد آخر ، وأن يعتبر لغته القومية أجمل اللغات وأرقها .

يمكن لهذا الفرد أن يبالغ ، أو يخطئ في التقدير ، ولكن الاعتزاز باللغة القومية عمل مشروع ، وكبرياء وطنى يجب أن نحرص عليه ، وأن ننميه ، وهو رد فعل طبيعى في عالم ينقسم الى مستغلين (بكسر الفين) ومستغلين (يفتحها) ، وفيه نشاهد الشعوب الكبيرة تحقر الشعوب الصغيرة ، وتهينها ، وتحاول أن تدمر فيها كل روح الاعتزاز والكبرياء .

من الطبيعى إذن أن نصب لغتنا القومية ، وأن نرضع جنهنا أطفالنا ، وأن نربي عليها. نشأتنا ، وأن نأخذ شبلنا باحترامها والخبرة عليها ، لان كل شعب يحقق وجوده الخاص ، ومقوماته الذاتية التى ينفرد بها ، وتميزه عن غيره ، عن طريق لغته ، وهى تمضى مع وجوده على خط واحد ، أفراحا وأحزاناً ، سموا وانططبا ، فزرة وضمة ، لا يفترقان فى ساعات الطلعة المظلمة أو الامجاد الباهرة .

والحرص على اللغة القومية ، واكبارها ، واجلال شسيتها ،
تقدير لعامل فعال في تطور مجتمعا وتقدمه ، وتقوية لخط الدفاع
الاول في مواجهة الفسزو الخارجى العاتى ، جاء حاصر الوجه او متخفيا
وراء صنائعه ، وهو غسزو لا يتوقف على بلادنا ، وان اخذ اشكالا عديدة
من السلاح والجند ، الى تلويب الهوية ، او تجمير الاقتصاد ، وافقار
اللغة ، وترك اجهها متخلفا لا يجذب ولا يمتع ، ولا يحرك ولا يدفع ،
واذن فالحب الذى يحمله الانسان للغة القومية جزء لا ينفصل من حبه
اوطنه واستقلاله وحرية ، والوطنيون حقا هم اولئك الذين يحبون
لفتهم القومية ويفارون عليها .

واللغة القومية اداة لقومية الشعب ، ورنع مستواه الثقافي ،
وايقاظ زوح النضال والصمود في امانته ، والفرة على حربه وامراضه ،
والدفاع عن مقوماته وثرواته ، واول ما يعمل المحلل والمستعمر
حين يسيطر على شعب من الشعوب ان يجبره على التخلي عن لغته ،
وتعلم لغة الفسزة ، ويضى الى آخر مدى معه يفتقر اللغة
القومية في كل مظاهر الحياة ، فلا يفتح الاطبال امينهم الا على
ما يسه اليها ، ولا يسمعون عنها الا كل ازراء وتحقير .

ان اية لغة قومية هي ملك الشعب كله ، وحين نأخذ الحياة
في الوطن شكلا طبقيًا حادا تتعارف فيه الطبقات المختلفة ،
فان ذلك ينعكس بدوره على اللغة نفسها ، فتأخذ شكلا طبقيًا
أيضا . وفي ماضينا القريب كان الاقطاعيون والبرجوازيون والتمسرون ،
وبن يتحركون في ملك المستعمر ، يتحدثون لغة اجنبية فيما بينهم .
الانجليزية او الفرنسية وحتى التركية ، يتعلمونها ويعلمونها ابناءهم .
وكتبون بها ، ويشعرون فيها ، لان ذلك فيها يرون لونا من الاناقة ،
وضربا من التميز ، يرتفعون به عن غيرهم من عامة الناس ، ومظهرا
من مظاهر الفيل والخصوصية يرتفع بهم فوق سواد الشعب .

وقد عانت مصر هذا زمنا ، وعاناه العالم العربى الذى خضع
للاستعمار ولا يزال يعاني منه ، ولما يتخلص من شروره وآثامه ،
وحتى الاربعينيات كانت الشركات في مصر تستخدم اللغة الاجنبية في
التكاتب والتخاطب ، وكان ذلك يجرى أيضا في الفنادق والمطاعم ،
وبقية مظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، ثم صدر قانون اللغة
العربية بعد جهيد عنيف ، ووسط معارضة قوية ، واحتجاج من
كل الهيئات الاجنبية ، وارغم كل الشركات والمؤسسات التى تعمل على
ارض مصر باستعمال اللغة في سجلاتها ، ومخاطباتها . واعلانتها ،

وهو قانون أصبح مع تدمير هذه الشركات بعد الثورة ، ثم تأميمها ،
واقما وومنفذا كليا ، وتعرب فعلا ، وحتى آخر كلمة ، كل نشاط
اقتصادي أو صناعي على أرض هذا الوطن .

نجاة بسيط على مصر مصر الانفتاح خير المسميد ، ومعه
الطفيليون ، والشركات الاستثمارية الاجنبية ، وبدأ كل ما بنته مصر
على امتداد ثلاثين عاما كاملة ينهار دفعة واحدة ، ولم تعد الشركات
الانتصاحية تحافظ على ايسر قواعد اللياقة واحترام القانون ،
وهي لا تفعل ذلك سرا او في صمت ، وانما تتفاخر به علانية وفي وقاحة :
ان موظفا كبيرا في بنك اجنبي افتخر علنا بان بنكه ليس فيه آلة
كسابة عربية واحدة .

ان شركة استثمارية كبرى للبناء - مثلا - لا تجد حرجا في ان
توجه اعلانا ضخما ، في صحيفة قومية كبرى ، الى زبائنها تدعوهم
الى شراء شقتها ، وهؤلاء الزبائن من طبقة الذين يستطيعون ان يدفعوا
في الشقة الواحدة مائة الف جنيه كحد أقصى ، وهو رقم يتصاعد
حتى يبلغ النصف مليون ، في عباراتها التي استبها : « سكاي سنتر »
شوتينج سنتر ، تريف سنتر ، نيو تريف سنتر ، مهندسين سنتر ،
نيو شوتينج سنتر ، توبى ستر . . . وهي أسماء يصعب على معظم زبائنها
ان يعرفوا معناها ، لان من يملكون المبالغ الطائلة المطلوبة ثمنها
للشقق في هذه العمارات ، هم في جللتهم من تجار المخدرات والعملة
والهريين والرتشين ، والتاجرين في الاغذية المفشوشة والسوق السوداء ،
ولعصوم البنوك ومن على شاكلتهم ، وهؤلاء آخر ما يفكرون فيه
ان يعرفوا لغة اجنبية ، وان لاكوا الفاظا منها بطريقة مضحكة :
مرسى ، باي باي ... وغيرها .

انه بمجرد مثل ، وعلى شاكلته نماذج عديدة ، في شتى جوانب
الحياة حولنا ، وكلها تستهدف اللغة القومية ازراء لها ،
وامتعتها لن يستغنيها او يعرض عليها ، ويأتى ذلك من اناس لا ولاء
عندهم للوطن ، ولا لاية قيمة شريفة في الحياة ! .

واذ تجاوزنا عن اتخاذ أسماء اجنبية للشركات والفنادق
والمؤسسات ، وهو امر ليس بالسهل قبوله ، وليست هناك حاجة ملحة
اليه ، وكتابة أسماء المنشآت باللغة الاجنبية بالاحرف اللاتينية
وحدها ، او كتابة هذه الاسماء في صورتها الاجنبية بالحرص العربية
في مكان منزو ، فلا يمكن اطلاقا ان تقبل استخدام اللغة الاجنبية على
نحو يخل في سلب القش والخداع والتفليس ، كلن تستخدم هذه

المؤسسات اللغة الأجنبية في مجلاتها ، وليس إلى جوارها أية ترجمة عربية كاملة ، وأن تخاطب الدولة بهذه اللغة الأجنبية ، وأن يكون تعاملها مع موظفيها ومع الجمهور بهذه اللغة الأجنبية : والكثرة الغالبة منهم لا تفهم في اللغة الأجنبية شيئا ، والقلّة تفهمها على نحو متوسط ، وهو أخطر ، وقلة نادرة هي التي تجيدها ، وذلك يعنى بداهة أن أفراد الشعب يتعاملون مع هذه المؤسسات في ضوء قواعد ولوائح لا يفهمونها .

ان الزام المؤسسات العاملة في وطننا باستخدام اللغة القومية لا يستتبع لدواع عاطفية فحسب — وهي وحدها كافية — وإنما هو حماية لجمهور الموظفين فيها ، والمستهلكين لمنتجاتها ، حين نفرض عليها ان تطبق القوانين الخاصة بحماية اللغة العربية ، فيكون اسمها ، وعرض نشاطها ، وإعلاناتها ، المكتوبة والمنطوقة والمرئية ، والإيصالات التي تقدمها ، والضمانات التي تعطيها ، وبإختصار كل النشاط الذي تقوم به ، كل ذلك باللغة القومية ، المفهومة لجميع المواطنين .

ان بلدا كفرنسا مثلا يصر على ان تكون هذه البيانات كلها باللغة الفرنسية ، وتنع أن تتضمن هذه البيانات أية كلمة أجنبية ، مادام لها مقابل في اللغة القومية ، فإذا كان المصطلح جديدا ، فيجب أن يتضمن ذكره نفسرا له في اللغة القومية ، يجعل الفرد العادي قادرا على تبين المقصود منه ، ومخالفة هذا القانون تدخل في باب محاربة الفسح والتدليس ، ويدفع مرتكبها غرامة فادحة .

وبداهة فإن المؤسسات التي تتعامل مع أجنبى أو تتجه اليهم ، يمكن — إذا كان ذلك ضروريا — أن تجعل نشاطها المكتوب باللغة العربية مصحوبا بترجمة الى لغات ، أو لغة ، أجنبية أخرى ، وفي كل الحالات عند الاختلاف يكون الأصل النص المكتوب في لغة الميبل .

آن لنا كذلك ان نأخذ قضية الغثاثة اللغوية في أجهزة الإعلام ، والتليفزيون من بينها بخاصة ، مأخذ الجبد ، فكثير من الكلمات الأجنبية يتسرب من خلالها بلا ضرورة ، وقد أصبح نطق العربية في الإذاعة والتليفزيون مزعجا ومقلقا ، ومثيرا للغيظ ، وداعيا الى الثورة ، عند من يحترم لغته القومية ويعرف قيمتها ، ويقدرها حق قدرها . ولا يقف الانحدار عند التجاوز عن قواعد النحو والصرف وضبط الكلمات . وفى أحوال الشر ، وأنها يتجاوزها الى الصوتيات ، وهي أخطر وأهم ، وإذا

سكننا على هذا الذي نحن فيه ، وهو يزداد كل يوم بلاء ، فسوف نجد أنفسنا بعد أقل من قرن مع لغة أخرى مختلفة ، لا صلة لها بأممنا ، ولا بمن حولنا .

ومع غلبة النمط الاستهلاكي ، وشيوع النماذج البراجوازية في أروبا أنواعها ، وهجرة الشركات الانتاحية ، ونهوى القيم المالية ، بدأت بدعة مدارس اللغات ، وبعضها أقامته وزارة التعليم بمصروفات رغم مخالفة ذلك للمستور ، وعلى أنقاض مدارس شعبية أغلقتها وشردت تلاميذها ، وازدهرت المدارس الأجنبية ، الإنجليزية وفرنسية والماتية .

وما من أحد يرفض أن يتعلم أبناءنا لغة أجنبية أو لغتين ، أو حتى ثلاثا ، فنحن نفعل ذلك من زمن طويل ، وياقتضاع تربوى ، ولكن نعلم اللغة الأجنبية في سن معينة شيء . وتدرّس كل المواد في المراحل التعليمية المختلفة باللغة الأجنبية ، وتعليم العربية كلغة ، وحيدة ومنعزلة ومقطوعة الصلة بما حولها في المدرسة . شيء مختلف تماما ، ولا مثيل له في العالم ، إلا في المدارس الأجنبية التي تقام قصداً لاجانب ، وفي هذه الحالة يتضح عليهما أن تقبل طلاباً وطنيين .

إن تدريس التاريخ القومى ، والمواد الانسانية كلها ، بلغة أجنبية ، يفتح عقول أبناءنا على ألوان من التهانو بلغتهم القومية . ويصلهم بالوان من المصادر الثقافية الأجنبية ، ترانا هلا . وتدرّسنا بوصفنا شعباً مختلفاً ، وتقيم بينهم وبين الجبهة الغالبة من مواطنهم في الغد القريب أسوار عالية من التعالى في جانب والكراهية في الجانب الآخر ، ومن التباغض المتبادل بين الجانبين .

لن اتوجه بهذه الصيحة ؟

إن وزارة التعليم فقدت حاسبتها للمربية ، حين ارتضت لها الكتاب الرديء ، والمدرس المعاجز ، وتركت اللغات الأجنبية ترابحها ، وتأخذ بخسائنها ، وحين انتقضت مساهمات تدريسها بحجة نقص مدرسيها . وآثرت السلامة بأن دفنت رأسها في الرمال ، لا ترى ولا تسمع واستراحت الى ما هي فيه ، مادام لا يوجد من يصرخ في وجهها ، ويتبها عالياً بالعجز والتقصير .

أم إلى الحكومة مجتمة ، وهي مشغولة بالمجاري الطسافة ،
ورغيف العيش الناقص ، والخدمات المهترئة ، وقيل ذلك كله ، لأن أبناء
الذين فيها زبائن دائمين في المدارس الأجنبية ، بدءا بربلش الأطفال ،
وانتهاء بالجامعة الأمريكية في ميدان التحرير ! .

بقى أن أتجه إلى المخلصين من نواب الشعب في المجلس الجديد ،
إلى أعضاء المعارضة فيه على قلتهم ، أرجوهم ، وألح عليهم ، في أن
يتبنوا بحث قانون تدعيم ينص على أن تكون اللغة القومية ، أعنى
اللغة العربية ، أداة التعامل والتفاهم على أرض هذا الوطن ، وأن
يتقدموا بالأمر خطوة ، فيعملوا على ما فيه انتشار اللغة العربية
مما آل إليه أمرها في المدارس وأجهزة الإعلام ، وأن نفكر على الدوام :
أن اللغة وطن أيضا !

د. الطاهر أحمد مكي





بمبدأ عن كل المظاهر الخارجية وعن كل ما يتـسـال
ويشاع عن أغنية الكلاسيكيت — اذا ما تفحصنا الموضوع بدقة
فسنجد ان أغنية الكلاسيكيت هي في الواقع ثورة على القوالب
الفنائية المستوردة وانها تطوير مصرى صميم للقوالب
الفنائية الاصلية ، بطريقة لم تنتج للشعر العهودى الذى
خلف مكانه للشعر الحر بعد ان صفقه تيسار الاند
المستورد دون ان يمنحه الفرصة للتطور من داخل ذاته ،
كما فعل في عصور سابقة .

والمتمسود بأغنية الكلاسيكيت هنا الاغنية التى لا تصل الى الجمهور —
لما فيها من صفات سنفنولوجيا بالحديث في هذا المقال — الا عن طريق
الكلاسيكيت وحده . وقد اخذنا هذه التسمية من الاستخدام الشائع في
الوقت الحاضر . على الرغم من ان مقابلها ايضا — وهو « أغنية الاذاعة »
(وهى التى تصل الى الجمهور ويسمىها ليل نهار في الاذاعة والتلفزيون)
— هذا النوع ايضا يسجل ويباع على الكلاسيكيت .

ولكن اختيار هذين الاسمين قد املته الضرورة . فكل ما عداها مما
قد يخطر لفسا هنا (مثل « أغنية الشعب » في مقابل « أغنية الحكومة » او
« الاغنية غير الرسمية » في مقابل « الاغنية الرسمية ») يعطى من الضلال
ما لم نرده .

و « أغنية الكلاسيكيت » بهذا التعريف حقيقة قائمة . وعلى الرغم من
انها لا تتمتع بالدعاية التى تحصل عليها « أغنية الاذاعة » ، وعلى الرغم
من صعوبة وصولها الى الجمهور ، واحتياج المستمع الى تربيته ونفقات
 واجهزة خاصة للاستماع اليها — على الرغم من كل هذه المعوقات فقد
حصلت أغنية الكلاسيكيت لنفسها على الاعتراف من الجميع باعتبارها امرا
واقعا وجزءا اساسيا من الحياة الفنية لمجتمعنا المصرى .

ونستطيع ان نقرر من رنود الفعل الحادة لاحتداد المؤلفين والملحنين
وحدها ان أغنية الكلاسيكيت أصبحت تشكل عنصرا خطيرا من عناصر المنافسة
التجارية بل والفنية في السباق القائم بينها وبين « أغنية الاذاعة » ربسبة
الاتحاد — على الرغم من كل ما لدى الاخيرة من ظروف الدعاية وسهولة
الوصول الى الجمهور . وتشر تقصيرات توزيع الاشرطة الى ان غضب

الاتحاد وأعضائه على أغنية الكاسيت له ما يبرره من وجهة نظرهم : فكثير من أغاني الكاسيت يتجاوز بيمه النطلى (أى ما تبيمه الشركات الرسمية صاحبة الحق بالأضائة الى ما يسره فى السوق قراصنة الكاسيت وهم كثيرون) - يتجاوز نصف المليون بكثير . ويجمع العارفون بسوق الكاسيت على أن مبيعات الفنان احمد عدوية (وهو مثل أغنية الكاسيت بلا منازع) تبلغ أضعاف مبيعات ممثل أغنية الاذاعة الفنان محمد عبد الوهاب .

وعلى الرغم من أن أغنية الكاسيت - كما هو واضح - مرتبطة بالكاسيت - وهو اختراع عمره التجارى والعملى فى بيئتها لا يتجاوز العشر سنوات فإن من التبسيط المخل أن نعتبر هذا النوع من الأغنية ، وهو الأغنية الحرة المنشقة على اختها التى تحظى بما يمكن أن يسمى بالتسايد الرسمى وبالتالى الخاضعة للقيود الرسمية - من البسيط أن نعتبر هذا النوع طارئا على مجتمعا المصرى .

فوجود النوعين جنبا الى جنب ووجود الانفصام الحادث بينهما (والذى شهدت به ردود الفعل الحادة لاتحاد المؤلفين والمحقين كما سيأتى بيلانه) هذا الوجود ما هو الا واحد من المظاهر المتنوعة التى تعكس - كل بطريقته الخاصة - الانفصام الحادث داخل كيان المجتمع المصرى ذاته . وهذا أمر طبيعى . فالنكس كما يقول الفنان عبد الوهاب « مرآة تعكس المجتمع الذى يعيش فيه » .

يعانى مجتمعا المصرى - نينا يعانى - من نوعين من الانفصام اصبحا من المقومات الاساسية التى لها تأثير جبرى ينعكس بآثاره السيئة على كل ناحية من نواحي الحياة الفكرية والحضارية فى مصر .

هذان النوعان من الانفصام هما :

١ - الانفصام فى تركيب المجتمع بين الاقلية المتعلمة وبين الاكثرية غير المتعلمة ، والانفصام داخل الاقلية المتعلمة ذاتها - بين جماعات لا حصر لها تختلف من حيث نوع التعليم ودرجته .

٢ - الانفصام بين الحكم (مطلق الحكم وعلى مستوياته المتعددة) وبين المحكومين :

١ - اما الانفصام فى تركيب مجتمعا المصرى ذاته فيرجع اساسا الى عدم التجانس فى درجة التعليم ونوعيته .

(١) أما من حيث درجة التعليم فقد تضافرت عناصر كثيرة على خلق حالة تكاد تكون ثابتة أصبح التعليم بمقتضاها - في جميع العهود - لا يشمل أكثر من ٣٠ ٪ على أحسن تقدير . وحتى هذه الألفية تختلف في درجة تعليمها ابتداء من شبه الأمية وانتهاء بالدراسات العليا ومرورا بمراحل كثيرة فيما بينهما .

(ب) وأما من حيث النوعية فهناك التعليم الاسلامى في الأزهر معاودة وكتايبه والدينى القبطى في المعاهد والكتليات الاكثريكية ثم هناك التعليم المصرى الحكومى العلم والتعليم المصرى الخاص من دينى وعلمانى والتعليم الخاص القبطى وهناك التعليم الاجنبى من يونانى وليرمنى وايطالى والمائى وفرنسى وانجليزى وأمريكى وهناك التعليم الاجنبى الدينى من كاثوليكي وبروتستانتى بفئاته المختلفة .

(ج) وحتى هؤلاء الـ ٧٠ ٪ ممن لم يسعدهم حظ الميلاد بدخول المدرسة فانهم يختلفون حضاريا وفكريا فيما بينهم تبعاً لظروف حياتهم وقربهم او بعدهم من المدينة ومناخ الثقافة المعاصرة من وسائل اعلام وفكر دينى .

نتيجة كل هذا هي عدم تجانس فكرى عام يهنا منه هنا عدم التجانس في النوق والاحساس بالكلمة ، والاحساس بما تمثله خاصة ، بقطع النظر عن كونها فصيحى او عامية فهذه مسألة شكلية في الواقع .

(لعل من المهم هنا ان نشير الى ان الدول الغربية قد قطعت شوطا بعيدا في انتهاء عدم التجانس في تعليم ابنائها بعد ان اتخذت من اجراءات قطع المعونة وفرض الضرائب وغيرها من الضايقات « المشروعة » ما جعل استمرار البغالبية العظمى من المدارس الخاصة في حكم المستحيل - ولكن هذه قصة اخرى) .

من مظاهر عدم التجانس العام هذا غيبا يتعلق بالأغنية وجود فئة قليلة نسبيا قد لا تستمتع بمثل أغنية أم كلثوم :

ريم على القاع بين البان والعلم احل سفك دى في الاشهر الحرم

كاستمتاعها بأغنية « الفور ام » :

مغنواى - سفير يومائى

سهر ليلائى - اشكى آهائى

وفئة كبرى تنفر من « الفور ام » وتحب مثل أغنية ككوت الأمير :
جرى ايه با واد يا نيل من نظرة شبكت الكل
لا روق بـاء ويتسا خللى نهيلك غيل
وقلة أخرى تنفر من « الفور ام » ومن « ككوت الأمير » معا وان كانت
تمشق أميل :

لـا بـدا يتقى . . . لـمان لـمان
ومع ذلك فلان الجميع مصريون وبينهم المصرية بأوجاعها وآمالها والآمالها
تاسيا مشتركا أعظم فاتهم يجتمعون في لحظات الشدة والصدق مع النفس
والوطن حول :
الله اكبر فوق كيد المعتدى .

٢ - اما الانقسام في مجتمعنا المصرى بين السلطة والشعب فليس
جديدا على مجتمعنا ولكنه امتداد لأوضاع كانت سائدة لفترات طويلة وبالذات
في عهود لم يكن الحكم فيها من جنس الشعب ولا من لسانه . وبكل أسف
عندما ورث الحكم الوطنى هذه التركة المثقلة بكل سوابقها وظلالها (بل وبكل
بلماتها أيضا) لم تتوجه منه الى ازالة هذه الحواجز المعطلة لطاقت الأمة
والهامة لوحدها ، بل بالعكس ربما ساعد في كثير من الاحيان على استمرارها
بل وتقويتها . (تماما كما لم تتوجه منه الى التقريب الحقيقى بين طبقات
الشعب من طريق إعطاء الأولوية القصوى لايجاد مقعد في المدرسة لكل طفل
مصرى بحق الميلاد وحده) .

من نتائج وجود هذين النوعين من الانقسام في مجتمعنا المصرى وجود
هذين النوعين من الأغنية : « أغنية الإذاعة » بكل ما تمثله من فكر وانتاج
وجهور وأغنية الكاسيت بكل ما تمثله من فكر وانتاج وجهور .

أغنية الإذاعة تعكس المثال الثقافى الحضارى لأقلية ٣٠٪ من المتعلمين، وهو
المثال الذى ساعد على تجسيده ايجابا أغاني لمبالغة عبد الوهاب وأم كلثوم
وليلى مراد والاطرش وأسسمان وعبد الحليم حافظ وشادية وغيرهم . كما
ساعد على تحديده بالنضاد - من وجهة نظر الإذاعة - « جيوب غنائية »
تمثل نوعيات خاصة هى ما جرى العرف المصام على تسميته بـ « الأغنية
الشعبية » و « الأغنية النوبية » و « أغنى المديح » و « الإتهامات » . . الخ
وأى شيء خارج هذه الدائرة الإذاعية لا وجود له من الناحية الرسمية .

و « أغنية الإذاعة » من الناحية اللغوية تعكس المستوى اللغوى
الذى تستخدمه الفئة المتعلمة في الفوائى المختلفة من حياتها اليومية بصرف
النظر عن كون هذا المستوى عاميا أو فصيحيا بالمعنى الضيق. ذلك ان العالمة
والفصحى هما في الواقع مقولات فكرية في حقيقة أمرها . والا فهل يمكن لنا.

ان نسمى الشعر النالى لابنودى « شعرا عاليا » كما يلقبه هو ١

لما تحصن بلن الدنيا بقمة حفة فى اهد بكره

والظم اللي فى ايدك راجل ..

وان اللغسة اللي بتاكلها

عرقانة ..

وان اليوم المترط فى جبال اصحابه ..

احلى واغلى ما فيه كلمة تقولها ..

وليس معنى ما نقول هنا ان الـ ٧٠٪ من غير المتعلمين لا يفهمون
اغنية الاذاعة ، ولا يتجاوبون معها اى نوع من التجاوب — ولكن معناه
فقط انها اساسا لا توجه اليهم ولا تلخدم بالذات فى اعتبارها ، ولكن
تتوجه الى المثال الثقافى — اللغوى للتعلم المصرى مدعية فى الوقت ذاته —
وبنقطة كبرى فى النفس — ان فى ذلك ارتقاء بالتوافق الجساعير وارتفاعا
بمستواها .

ومع ذلك لقد ادى انشياق اغنية الاذاعة فى تيارات معنية (سنتحدث
عنها فيما بعد) الى احساس فئة كبرى من الشعب (هى الـ ٧٠٪
غير المتعلمة) الى حاجتهم الى نوع اخر من الاغنية (ليس بالضرورة
الاغنية السياسية بالمعنى الضيق للكلمة) — نوع يكون له من التلقائية والحيوية
الدافعة والمباشرة فى التعبير ما يستطيع محبه ان يعبر تعبيراً صادقا (بدون
تعامل مستتر أو تواضع ظاهر كاذب) من روحهم هم واحساسهم هم .
وبطريقتهم هم فى النظر الى الاشياء والحياة والكون من حولهم .

ولما لم يكن من الممكن فى ظل الاوضاع الفكرية والادارية القائمة
ان تستجيب اغنية الاذاعة استجابة مستترة لهذه الحاجات المشروعة
لقد كان من المحتم ان يحدث انفصام فى جسم الاغنية المعاصرة يمتد
على طول خطوط الانفصام الاجتماعى القائم فى المجتمع ، ويمثل ميمسا
اشرنا اليه من انفصام :

(١) بين فئتي الـ ٧٠٪ والـ ٣٠٪ من ناحية .

(ب) وبين الشعب بجميع فئاته ومظاهر السلطة من ناحية اخرى .

كان ذلك هو ميلاد اغنية الكاسيت او عبارة ادق دخولها فى طابور
مصاص من لطوار عملية التناسخ التى تمر بها (ذلك ان اغنية الكاسيت
بصورتها الحالية — كما سنتبين فيما بعد — استهوار بشكل محسوس
لمسورة غنائية من صبور الغناء التقليدى فى مجتمعا) .

الانفصال بين طبقات الشعب انعكس بظهور « أغنية الكاسيت » في مقابل أغنية الإذاعة . أما الانفصال بين الشعب والسلطة فقد استجابت له الأغنية بما يمكن أن نسميه هنا الرفض بالتجاهل وهو نوع من الكفاح الصامت ، تأصل في طبيعتنا المصرية بعد تاريخ طوي من الضعف وقلة الحيلة أمام القهر الأجنبي . الرفض الذي يكتسب المظهر الخلرجي المناسب للحظة التاريخية : الرفض السياسي (مثل تجاهل الانتخابات المزورة وعدم الاشتراك فيها) والرفض الاجتماعي (مثل تجاهل مظاهر الحزن المفروض على الأمة وعدم التمليق عليها) والرفض الفني وهو موضوعنا هنا . فأغنية الكاسيت كما نراها تضي في طريقها متجاهلة « أغنية الإذاعة » تماماً : لا تحاول أن تقلدها أو تخالفها ولا تأخذها في الاعتبار من قريب أو بعيد .

تأخذ إمارات الانفصال بين أغنية الإذاعة وأغنية الكاسيت مظاهر عدة نختار منها لهذا المقال اشكاله المنامة فقط (تقيداً بالمساحة المناسبة) ومؤجلين للمقال القادم ان شاء الله صورة الفنية والتعبيرية .

من هذه المظاهر المنامة :

١ — الخلاف على الصعيد الرسمي .

٢ — الخلاف من حيث نوعية المضمون وما يستتبع ذلك من الخلاف بينهما من حيث نوعية الجمهور الذي يتوجه اليه كل نوع وآثاره .

١ — أما إمارات هذا الانفصال على الصعيد الرسمي فقد ظهرت بشكل جاد في الاجتماع الذي عقده اتحاد المؤلفين والملحنين في أوائل عام ١٩٨٣ (ونشرت له جريدة المصور ملخصاً بقلم الاستاذ بدوى شاهين) للبحث فيما أسوة بضرورة « وضع ميثاق شرف للفنان المؤلف والفنان الملحن وضرورة الالتزام بالميثاق لينتهي ما يحدث الآن من انحسار مستوى الأغنية واتجاهها الى مخاطبة القرائز » .

وقد تركزت الأقوال التي ترددت في الاجتماع حول توجيه أصابع الاتهام الى « أغنية الكاسيت » :

أحد المطربين نقل على لسانه قوله : « ان الأغنية التي تغنى الآن ليست الأغنية المصرية الشرقية ، وما يقدم بضاعة غريبة مسمومة — ان ما يقدم اليوم من أمثال « أم حسن » وغيرها لم تكن نكث فمسمومه الا في الحواري . اليوم أصبح تحت سمع كل انسان . وهى ظاهرة خطيرة جداً ان يصبح ممبياً على الفرد أن يسمع روائع الفهم ويمتص السهولة تصب في أذنيه أغنان لا معنى لها سوى الهبوط ... » .

— ونقل من ملحق شهير قوله : « هناك كلام سخيف يوافق عليه اللطحين والفنساء وهو في نفس الوقت غير خارج عن الآداب ولكن من يكشف أبعاده السخيفة الهابطة التي لا معنى لها مثل « سلامتها أم حسن » أو « ماشية معاك حلوة » .

— ونقل على لسان أحد المؤلفين قوله : « لقد وصل الأمر الى ان العملة الجيدة ليست قادرة على طرد العملة الرديئة واصبحت التباهات من كلمات والحن واصوات تملأ الساحة ... » الخ .

أما العلاج الذي اقترحه الاتحاد فيتلخص فيما نقل عن اقتضائه (فيها عدا رأى واحد رأى صاحبه أن المسألة ترجع الى ضمير الفنان ورغضه أن يشارك فيها لا ينبع حقيقة من رؤيته هو) — **العلاج هو استعمال الشدة :**

— مطرب شهير يقول « على أجهزة الدولة أن تنزل للنساء على هذه السموم ومحاكمة أصحابها .. لابد من تنظيف الكاسيت ولا نترك الفنان يحارب وحده » .

— أحد الملحنين العظام يقول « لابد في رأى من تنظيف الحقل الفني من دخلاء الأغنية .. ولابد من قانون عقوبات يحاكم ويفرم ويسجن لأن ما يقدم الآن هو فساد الذوق الفني وهبوط بمقتليات الناس » .

— أحد المؤلفين يرى أنه « لابد من النساء الرقابة على المصنفات الغنائية (التي تصكم وفراقب أغنية الكاسيت) ويصدر قانون قوى يحاسب من يقدم أغاني تخل بالأخلاق أو النظام أو الأمن » .

— مؤلف آخر مشهور جدا ينقل عنه أنه اقترح على وزير الثقافة « انشاء لجنة استماع ولا يتداول أى شريط غنائى الا بموافقتها ... (ويضيف) المصنفات الفنية تقول ان القانون هو القاضي » وهذا حالها .. نمتى يصدر قانون يحى الأغنية ؟ ... تشكل لجنة — ليست لجنة موظفين — لا يسمح بتسجيل نص أو لحن ولا يتداول الا من خلالها ... هذه اللجنة اقترحت ان تؤول من كبار الملحنين وصحفيين واعضاء مجلس الشعب واحد اعضاء مجلس الشورى ... كيف تكون الحكومة واحدة ولنا رقابتان واحدة للإذاعة ولخرى للكاسيت ، واحدة تمنع وأخرى تسمح ؟ » .

هذه الآراء ومفيلاتها مما حواه التقرير المذكور لا تعكس فقط عمق الانقسام القائم بين القائمين على « أغنية الإذاعة » وأغنية الكاسيت — بل وايضا وبكل أسف ، تعكس موقفا غريبا يتخذه اتحاد المؤلفين والملحنين من الفن واهله ، ومن المستمع ، ومن الجماهير بصورة عامة :

مالدعوة الى تقييد الفنان بقيود من خارج ذاته وتحريض وزير الثقافة على وضع الإبداع الفئائى تحت سطوة مجلسى الشعب والشورى أمر غريب حقا وخاصة عندما يصدر عن اتحاد الفنانين من شأنه أن يدانس عن حق الفنان فى الإبداع بكل الحرية والتلقائية التى يستطيع أن يؤمنها لنفسه . وبدلا من أن يبحث أعضاء الاتحاد فى الأسباب الحقيقية التى ساعدت على تغلب مبيعات الكاسيت ، وعلى حدوث ما أسماه بان « العملة الجيدة أصبحت لا تطرد الرديئة » وبدلا من أن يقبلوا المنافسة الحرة بينهم وبين غيرهم — نراهم يطلبون من الدولة أن تحييم من « فئائى الكاسيت » عن طريق « تغليف الكاسيت وعدم تركهم ليحاربوا وحدهم » .

اما المستمع فلم يكن بأسعد حالا من « فئائى الكاسيت » لدى أعضاء الاتحاد : قوبلت رغباته بالتجاهل التام . لم يتوقف احدهم ليسال عن موقفه من كل هذا . المستمع الذى ينصرف عن أغنية الاذاعة على سهولة مصدرها ، ويلجأ الى شراء الكاسيت — وباعداد هائلة اقلقت الحسابات المالية للاتحاد — ويقتنيه ويتكلف شراء جهاز التسجيل على ما فى ذلك من صعوبة — هذا المستمع اعتبره الاتحاد قاصرا او فى حكم القاصر : فاقباله على تلك الاغاني علامة خطيرة ويجب انقاذه منها !!

لم يسأل أعضاء الاتحاد انفسهم عن الشيء الذى يفقده المستمع (او على الأقل مستمع الكاسيت) فى اغانيهم ويجده فى اغنية الكاسيت او ربما عن الشيء الذى يجده فى اغانيهم ويهرب منه الى «اغنية الكاسيت»! .

عجز الاتحاد عن الاهتمام الى اصل المشكلة وهى « رغبة المستمع » لأن أعضاءه بحثوا الموضوع من زاوية واحدة وهى ما أسماه « حماية انفسهم » وعلى مستوى سطحي جدا هو الظاهرة ذاتها (نون البحث عن أسبابها) ، ولذلك جاء علاجهم سطحيًا جدا وقاتلا لا للريفى بل لعائلته معه وزواره وكل الجيران . ذلك العلاج هو السجن والمصادرة والفرامة .

ولم يكن الجمهور من سكان الحوارى بالذات — وهم الغالبية العظمى من الشعب — لم يكونوا بأسعد حظا . فقد أزعج اتحاد الفنانين أن « الأغاني التى لم يكونوا يسمعونها الا فى الحوارى » قد تسربت خارج نطاق العزلة المضروب حولها . ويفضل هذا الاختراع الساحر الذى تلب الموازين الحضارية القائمة — وهو الكاسيت — أصبحت هذه الاغاني اليوم تحت سمع كل انسان وهى ظاهرة يرى اتحاد الفنانين أنها آتت الى أن أصبح الفرد « يصب فى آذانه اغان لا معنى لها سوى الهبوط » على حد قولهم .

واذا كانت هذه الاغاني حقيقة لا معنى لها سوى الهبوط — كما يقول الاتحاد — فقد كنا نفهم ان ينزعج اعضاؤه من ظاهرة وجودها اصلا حتى داخل الحوارى .

ثم هل نمنى أعضاء الاتحاد — وهم الدارسون للفن وتاريخه — أن كثيرا من الأنفاس التي كسرت نطاق المحلية ووجدت بتأثيرها الساحر بين مئات الملايين من البشر وفي أقطار متباعدة في الذوق والمعاداة واللفات والتقاليد مثل السابا والرومبا — أصلها من حقات الطبول في أحرش أفريقيا وأدغالها ! ؟

ثم أن هذا الرأي من الاتحاد — وريث سيد درويش كما يردد أعضاؤه دائما — لا يتفق مع رأي سيد درويش في قوله: « للشارع فضل كبير على ، أخذت منه الكثير . فالشعب هو الفنان الأصل ، ليت لنا بعض منه الذي يصدر من طبيعة أصيلة ، لا يمكن للصنعة — مهما بلغت من القدرة والاعجاز — أن تبلغ شأوها » كما أن رأيهم هذا لا يتفق مع الآراء التي يبديها الفنانون في المقابلات الصحفية والإذاعية من أن « الشعب هو مصدر الهابهم » ... إلى آخر هذه التصريحات والكليشيهات التي يكثرون من ترديدها .

٢ — يأخذ الانفصام بين أغنية الإذاعة وأغنية الكاسيت بعدا أعمق على مستوى المضمون أو ما يقوله كل منهما :

ولعل من المفيد أن نزيح من الطريق — قبل أن نتناول الموضوع الأساسي — مسألة تأخذ أكثر من حقتها عند الحديث عن « أغنية الكاسيت » وترددت كثيرا في مناقشات أعضاء اتحاد الفنانين والمخرجين — وهى الزعم بأنها أغنية جنسية مليئة بالفحش واللفاظ الخارجة وأنها تتوجه إلى أخط الفرائز البشرية (مما يفسر الإقبال الشديد عليها من طبقات معينة من الجماهير في رأي أعضاء الاتحاد) .

لقد أظهر استعراض عدد لا بأس به من أشرطة الكاسيت الموجودة في السوق للفنانين أحمد عدوية وكوكوت الأمير وحسن الأسمر وبصر أبو جريشة وبيومى الأرجاوى وغيرهم أن حظ « أغنية الكاسيت » من الإحياءات الجنسية لا يزيد عن حظ « أغنية الإذاعة » منها . كذلك تبين من فحص النصوص الكاملة لكثير من الأغاني التي يتناول الناس مطالعها مفترضين أنها خارجة في الفاظها — تبين أنها حقيقة ليست كذلك وأن المعنى الخارج ينتج عن نزع المطلع من سياقه وتلاعب التسداول به على السنة رواة لم يستمعوا إلى الأغنية بكاملها على الإطلاق . من أمثلة هذا النوع ذى المطلع الخداع :

أغنية « كله على كله » للفنان أحمد عدوية (وهى من الأغنيات التي حققت مبيعات هائلة) .

كله على كله	لما تشوفه قول له
هو فلكرنا آيه ؟	مش ماليين عينيه ؟
روح قول له حصل آيه ؟	كله على كله !
بره .. واللى بره مين ؟	داخنا ... داخنا مطين !
لو الباب يخبط	نصرفاً بره مين
... الخ	... الخ

ومع ذلك فهناك بالطبع مطالع ليست بريئة (ويبدو انها كتبت كذلك قصداً) وان كانت بقية الأغاني بريئة جداً ، مثال هذا النوع أغنية أخرى مشهورة (وقد حققت أيضاً مبيعات هائلة) هى « ادى زوبة زقة » .

ادى زوبة زقة	لا لا لا لا لا لا .
حببتها آه حببتها	وخلطها يا ناس من بيتها
وساعة ما اسبع خلوتها	القلب يسرق دقبة ...

ومع ذلك فاذا كانت الألفاظ الموحية جنسياً جريئة — وهناك قدر منها بدون شك فى « أغنية الكاسيت » ونحن بالقطع لا نوافق عليه — فان أغنية الاذاعة ليست طاهرة الذيل تماماً . والأمثلة على ذلك كثيرة وموازية لما يوجد فى « أغنية الكاسيت » .

فمن « الأغاني الاذاعية » ذات المطالع الموحى وان كانت بقية الأغنية بريئة المضمون — « أغنية » الطشتت قال لى « (من غناء عايدة الشاهر وكلمات نبيلة قنديل والحن سيد اسماعيل) والتي تداولتها الجماهير وجرت على كل لسان فى الستينات :

الطشتت قال لى	ياحلوة يا اللى
قوى استحمى	الطشتت قال لى
استحمى ليل ونهار	واترقى م الأنظار
وسمى فى عين الزوار	والطشتت قال لى
ياسهرانه طول الليل	تقولى شعر ومواويل
قوى فيه شغل كثير	والطشتت قال لى
قوى هاتى ليفه وضابونة	واتبخرى من عين اللى راونا
وابعدى عن طريق اللى يحسونا	والطشتت قال لى

ومن الضروري أن نؤكد هنا على أننا لا نبرء « أغنية الكاسيت » على طول الخط من تهمة استغلال الإيحاءات الجنسية . فأغنية الفنان

أحمد عدوية « السح الدح أبو » والتي بيع منها مئات الألوف من النسخ مما جعل عدوية — بالإضافة الى الأستاذ محمد عبد الوهاب — أحد اثنين يحصلان كما يقال — على الأسطوانة الذهبية . وما جعل من اسم « السح الدح أبو » — أن حقا وان. ياطلا — مرادفا لاسم « أغنية الكاسيت » وعنوانها عليها — هذه الأغنية فيها من الالفاظ الموحية والصريحة وخاصة في بعض تسجيلاتها (وقد سجلت لشهرتها واشتداد الطلب عليها بصور عديدة) — فيها من ذلك ما لا يمكن الدفاع عنه أو تبنيه :

تبدأ الأغنية بداية بريئة — بل وعذبة — ويستخدم المذهب خميس جميل غنائية (في بيتين) ذات أطوال مختلفة وبطريقة تشبه الموال الشعبي ذي الإيقاع البطيء :

عمى يا صاحب الجبال — عمى دانا ليلى طال

شفت جمال — على قد الحال — يعوض صبرى الى طال

عمى يا صاحب الجبال

ثم تنفجر الأغنية في إيقاع راقص سريع بجنون وبكلمات لا تختلف عن الحديث العادى ومملوءة بالتعبيرات والكليشيات الشعبية المفترعة من سياقاتها الشائعات :

السح الدح أبو	ادى السواد لابوه
وياعبنى السواد بيميط	صعبان على السواد
شيل السواد م الأرض	السواد عطشان اسقوه
السواد متساب م اللفة	وعامل له زبطة وزمة
ودا خلى العقل اسفه	اكنبه شبه أبوه
السواد ده لنينه صفر	قامد فى اللفة صفر
ودا خلى العقل اتحير	اكنبه شبه أبوه

ثم تصل الأغنية في بعض تسجيلاتها (وعندى تسجيلات خالية من هذا الجزء) الى كوبليه مكشوف :

وياعبنى عالوز يا وز	اللى يحب الـ
وياعبنى عا البط يا بط	اللى يحب الـ
وياعبنى عا اسكندرية	اللى فيها البت مارية
ما تشيل الواد من شوشته	ادى السواد لعروسته
..... الى آخر الاغنية .	

ليست القضية هنا هي ادعاء براءة أغنية الكاسيت من وجود بعض الإيحاءات غير المقبولة ، ولكن القضية ان هناك موازنة شبه كاملة بين النوعين من الأغنية في هذه المسألة مع اختلاف في طريقة التعبير كما سيأتى بعد قليل .
مثلا يوازى أغنية السح الدح أمبو « بين أغاني الإذاعة في رأى أغنية نزار قباني « ايظن انى لعبة بيديه » والتي تغنيها نجاة . فما فيها من إيحاءات جنسية في مثل :

حتى فساتينى التى اهلتها فرحت به رقصت على قدميه

ثم في القصيدة التى حلت محلها (عندما منعت اذاعة أغنية نزار لأسباب سياسية) من كلمات الاستاذ الشناوى في مثل :
« انى رأيتكما — انى سمعكما — عينك في عينيه — في كفيه — في شفتيه — في قدميه . »

— ما في هذه الايحاءات من إيحاءات جنسية (وخاصة البيت الثانى)
يذكرنا ببيت الشاعر سحيم عبد بنى الحساس والذي استحق عليه قطع رقبته على يدى سيده ووالد فتاته :

واشهد عند الله أن قد رأيتهما

وعشرون منها اصبرما من ورائيا

الفرق الاساسى بين هذين النوعين ليس في وجود الإيحاءات أو عدم وجودها فنصيهما منها يكاد يكون متساويا — ولكن في طريقة التعبير في النوعين : بساطة العبارة ومباشرتها في أغنية الكاسيت في مقابل التعقيد وانتقاء اللفاظ من معجم غير شائع لدى المستمع العام في أغنية الإذاعة .
مثلا في أغنية نزار يتوارى المعنى قليلا ويتمنع خلف كلمة اهلتها التى لا يتنبه كثير من السامعين الى أن معناها هنا خلعتها — وان كانت رقصت على قدميه تفضح الطريق الى المقصود . والصورة كما نرى لا تقل في خروجها — ان لم تزد — عن مثيلاتها في أغنية الكاسيت ، وان كانت تتخفى خلف حاجز العبارة المعقدة .

ويبدو أن هناك خلطا لدى البعض بين ما يقال ويغنى في الانسراح (وزياتنها من جميع الطبقات) وفي الصالات وكباريات شارع الهرم وبين ما يسجل فعلا ويباع للجمهور . وهناك فعلا ادارة ثابتة (هي ادارة الرقابة على المصنفات الفنية التى تتبع مصلحة الاستعلامات) تراقب وتخصص كل شريط يسجل ويبيع في مصر ، ومن مهمتها الا تسمح بالالفاظ الخارجة . وادارة المصنفات هذه تأخذ عملها بصورة جديّة ربما الى حد التشدد كما يقال . مثلا رفضت أغنية مطلعها « يسور قرصنى » كما ألزمت عمر فتحى بتغيير كلمة سناحت في مطلع أغنيته :

وأنا روجي راحت

القشطة سناحت

نوضع له مكانها كلمة **تاهت** وهو تعديل يقضى على المعنى كما هو واضح .

ادارة الرقابة الفنية تختلف عن الهيئة التى تخصص ما يقدم للإذاعة والتليفزيون من نصوص غنائية وتجزئه أو لا تجزئه وهى « لجنة الاستماع بالإذاعة » وما بين هاتين الجهتين من فارق أساسى فى طريقة عملهما هو السبب فى حدوث الانقسام الكبير بين « أغنية الكاسيت » و « أغنية الإذاعة » من حيث المحتوى :

لجنة الاستماع بالإذاعة لا تكتفى فقط بفحص النصوص التى تقدم لها للتأكد من سبيلاتها — كما تفعل إدارة الرقابة على المصنفات — بل تعطى توجيهات فيما يتعلق بموضوع الساعة الذى ينبغي أن تدور حوله الأغنية المقبولة . وعلى قدر انعكاس موضوع الساعة فى الأغنية (إلى جانب مواصفات فنية أخرى مثل صحة الوزن وصحة الكلمات وعدم المساس بالدين أو الأخلاق .. الخ) — يكون ترتيبها من حيث أولوية القبول وكثرة الإذاعة والتكرار فى برامج متنوعة (ما يطلبه المستمعون — على الناحية وغيرها) .

أما أغنية الكاسيت فى الجهة المأخوذة فانها لا تتلقى توجيهات من أحد ولا تأخذ فى اعتبارها سوى رد الفعل المتوقع لدى الجمهور . كل ما غنى أمام الجمهور — فى الانزراح أو فى النوادى الليلية — وتلقاه بحماس فانه يسجل على الكاسيت ويظهر فى الأسواق . ولا يهم بعد ذلك اذا ما كان سياسيا مع « موضوع الساعة » أو يكون حتى من وزن شعرى معروف أو من الفاظ خاصة ... الخ . المهم أن يستجيب لاحتياجات الجماهير ويتجاوب مع المشاعر الفنية لديها . وعلى قدر نجاحها فى التعبير عن هذه المشاعر وبصيغة نابغة من تعبيراتها هى يكون نجاحها الفنى والتجارى وهما وجهان لعملة واحدة فى حالة « أغنية الكاسيت » .

زبون أغنية الإذاعة هو الحكومة وزبون « أغنية الكاسيت » هو الجمهور والقاعدة التى تحكم هذا الميدان هى — على ما يبدو — القاعدة ذاتها التى تحكم التعامل فى ميادين أخرى : الزبون دائما على حق .

ومع ذلك فان استجابة « أغنية الإذاعة لرغبات زبونها وهو الحكومة وبكفاءة معقولة يقف أمامها صعوبات عديدة نختار منها أهم ثلاثة فيها :

الصعوبة الأولى :

انه لا يوجد فى وزارة الاعلام جهاز متخصص (مثل الذى وصفه جورج أورويل فى روايته الشهيرة « ١٩٨٤ ») مهمته انتاج الاغاني

والاشعار والروايات طبقا للمواصفات الحقيقية التى تضمها من لحظة الى اخرى أجهزة قياس مزاج الشعب وتوجيهه . والنتيجة أننا نجد الحريصين على بيع انتاجهم للاذاعة يجتهدون اجتهادات شخصية فى تفسير توجيهات الحكومة طبقا لقدراتهم ورؤيتهم الخاصة . ولما كانوا لا يعملون معا وليسوا فى الكياسة والبراعة سواء كما أنهم عادة لا يكتبون عن اقتناع - فانهم كثيرا ما يكرر بعضهم البعض ويخرجون بأغاني فجأة وخاصة فى الموضوعات التى تتناقض مع المشاعر العامة للشعب فى حينها ، مما يزيد فى عزلة الشعب عن وسائل الاعلام كمصدر موثوق به للمعلومات والآراء .

الصعوبة الثانية :

الموقف الاخلاقي المخرج الذى تقفه السلطة عندما تتصل هذه التوجيهات بمدح الحكم ، اذ يجد الجهاز كله ابتداء من المؤلف ولجنة النصوص والملاحن والمطرب والاذاعة والتلفزيون وكل من اتصل من قريب أو من بعيد بهذه الأغاني يجدون أنفسهم مشاركين فى موقف لا يمكن الدفاع عنه الا « بمؤامرة الصمت المعروفة » : مسرحية ادى عرضها الى اجابتنا جميعا (من اداريين وفنانين وجبهود) القيام بادوارنا فيها . ومع ذلك فهى مجرد مسرحية اولا واخيرا .

الصعوبة الثالثة :

ان التوجيهات بالتعبير فى الاغاني عن حب الشعب للحكم لا تصدر عادة الا فى الاوقات التى يكون فيها هذا الحب موضع شك فى احسن الاحوال : حدث هذا فى عهد الرئيس عبد الناصر والسادات :

لقد فوجئ الشعب وهو فى غمرة استيائه بالاذاعة تقول على لسانه :

كلنا بنحبك ناصر
وتقول : يا حبيبي يا ناصر يا سادات

(ان عدم صدور اغان عن حب الشعب للرئيس مبارك قد يفسر بانه دليل على حب الشعب الحقيقى له) ؟

تلقى أغنية الاذاعة للتوجيهات الخاصة بموضوع الساعة وفى وجه هذه الصعوبات الثلاث وغيرها ينتج عنه صدور كميات

هائلة من الأغاني مكتوبة الستر في عدم اخلاصها لما تقول ،
يكرر بعضها بعضا في الكلمات والموضوعات وتأخذ في الإصلاح
على أذن المستمع الذي علمته التجارب السابقة أن هذه ليست
الا الاصوات المؤيدة للسلطة وبالأجر - اية سلطة ! والنتيجة
هى ما نعلمه جميعا من أنفعنا : حدوث عكس المقصود لدينا
مما يزيد عمق حوة الانفصام بيننا - نحن المستمع - وبين الاذاعة
والاغنية التى تمثلها .

ونحن لا نزال نذكر « هوجة » أغاني حب مصر (المصريين أهه -
باجبك يا مصر - يا بلادى - مصر أم الدنيا - مصر بكل ولادها مصر -
وغیرها) هذه الأغاني التى ظهرت فجأة في أوائل السام الحالی
(١٩٨٤) نتيجة للاحظة من القيادة السياسية ، وظلت تدق ببطولها
فوق الرأس لیل نهار ، ثم اختفت فجأة كما ظهرت - على ما يبدو
- نتيجة « لهزيمة كروية » واحدة في زائر !! أين ذهب هذا
الحديث عن الحب ؟ وكيف اختفى هكذا دون أن يفتقده أحد ؟ لا أحد
يسدرى أو حتى يهتم !!

تتراوح التوجيهات بين طلب مدح الحكم صراحة أو تلييد سياسة
الحكومة في مسألة عامة (مثل أغنية سعاد أحمد من كلمات صلاح أحمد) :

جارتى وجارة الجارة بيكركبوا في الحارة
فرملى حبة يا جارة هى الظفة شطارة

أو دفع اللوم عن الحكومة في مشكلة يواجهها الشعب (مثل
أغنية أحمد فاتم من كلمات سعد عبد الرحمن والحان مزت الجاهلى) :

يضايقتنى اللى تمللى يقول معذور والأزمة بتخفنى

أو انتاج أغاني للاحتفال بمناسبة معينة تريد الحكومة أن
تلقى عليها الضوء مثل أغاني سيناء وغيرها .

وكما تؤدي التوجيهات السياسية التى توحى بها لجنة
الاستماع الى زيادة الانفصام بين المستمع عموما وبين « أغنية
الاذاعة » - كذلك تؤدي الموصفات الفنية التى تلزم بها مؤلف
الأغنية الى حدوث انفصام من نوع آخر - وإن كان عن غير قصد -
بين أغنية الاذاعة وبين قطاع كبير جدا من الشعب هو ما نطلق
عليه « قطاع أغنية الكاسيت » .

وأنا منذ البداية لا اختلف شخصيا على ضرورة وجود لجنة للاستماع بالإذاعة — ومع ذلك فإن اشتراط صحة الوزن واختيار الكلمات من معجم معين وكون الأغنية ذات مستوى تعبيرى مقبول من وجهة نظر أعضاء اللجنة (وهم من الصفوة في ميادين الكلمة واللحن والاداء) كل هذا وما يشبهه يؤدي — في رأى الخاص — الى واد حركة التجديد بابقاء الأغنية الإذاعية داخل القوالب المعروفة كما يبقئها عموما خارج نطاق التعبيرية الذاتية لقطاع كبير جدا من الشعب هو الذى يشترى أغنية الكاسيت ويتكلف فى سبيل اقتنائها الشيء الكثير من المال والجهد . ليس هذا فقط بل يؤدي الى تبعية الإبداع فى الأغنية الإذاعية لموازين النقد وهو موضوع مقلوب ينتج عنه إما تجميد الشكل الفناني أو إبطاء تطوره تبعاً لمقاييس غريبة على طبيعته المحلية ، وهذا هو الحادث فعلاً .

يحدث هذا فى الوقت الذى لا تخضع فيه أغنية الكاسيت لشيء من هذا النوع من الرقابة مما نتج عنه أن أصبحت هى وحدها التى تسد الحاجة الملحة لدى قطاعات كبيرة فى المجتمع للتعبير عن ذاتها هى وبلسانها هى ومن خلال رؤيتها هى ونظرتها هى للأشياء بدون معازلة أو تفلسف أو اغراق فى الصنعة والتزييق فى العبارة والاغراب فى المعانى .

وأغنية الكاسيت فى تعبيرها عن الـ ٧٠٪ الذين يمثلون الطبقات الدنيا فى السلم الثنائى بمصر لا تعمل عابدة على مخالفة الأغنية الإذاعية ، بل لا تأخذها فى الاعتبار إطلاقاً كما أثرنأ سابقاً . ومع ذلك فهى تستأثر بقلوب هذه الاغلبية التى لا تجد نفسها حقيقة الا فيها .

ان المعايير التى تضعها لجان الإذاعة للتحكم فى طريقة اختيار ما يقدم من الأغاني فى الإذاعة والتليفزيون قد ساعدت (لضيق الدائرة التى تنور فيها) على خلق طبقة فكرية تزيد من شفه الانفصام الذى تعاني منه البلاد .

وتأخذ هذه الطبقة الفكرية مظاهر من أهمها :

١ — رفض الاعتراف بالحق المشروع لـ ٧٠٪ من أفراد الشعب فى ان يتغنوا ويطربوا بالطريقة التى تتفق مع انوائهم وبحون وصالية من احد . كذلك رفض الاعتراف بحقهم فى أن يستمعوا لأغانيهم (مادامت لا تخدش الحياء العام) من الإذاعة الرسمية التى تأخذ ميزانيتها من عملهم وكدهم ، والجاتهم الى أن يتكفوا كل هذه المشتقات (من شراء أجهزة التسجيل والكاسيت) للاستماع الى ما يحبون من أغان .

٢ - التأكيد - ربما بطريقة غير مباشرة - على أن « الأغنية المصرية » عموماً شيء و « الأغنية الشعبية » شيء آخر وذلك بالطريقة التي تقدم بها الإذاعة والتلفزيون بالذات - « الأغنية الشعبية » : أناس يلبسون ملابس غريبة (تصلح للحق يصدر لكتاب أدوارد لين عن « المصريين » ومعاداتهم) - اللثة اللبيح التي لم يعد يراها أحد ، أو الطرابيش طيبة الذكر - ويغنون أغنان تاريخية على الأرغول (من مترين طولاً) ومشتقاته ، ويخصص لهم أوقات غريبة وتحت أسماء تؤكد لدى السامع أن « الأغنية الشعبية » شيء قد اندثر ، أو في طريق الاندثار وأنه على كل حال خارج عن النطاق المصرى العلام .

٣ - رفض الاعتراف بأغنية الكاسيت كظاهرة مشروعة تستحق الدراسة العلمية - على الأقل أن لم تكن مستحقة للاستماع من وجهة نظرم - والكف عن استدعاء البوليس والقانون ضدها بدموى أنها أسفاف وابتذال نشأ في الحوارى وترعرع فيها إلى أن وجد طريقا إلى المستمع العام من طريق الكاسيت .

ان الدراسة المقارنة بين أغنية الكاسيت وصور الفناء المصرى قديماً وحديثاً تظهر بكل وضوح أن أغنية الكاسيت لم تنشأ من فراغ ، وأنها ليست مجرد صورة من صور الفناء في « الحوارى » بقطع النظر من كون ذلك دليلاً على الابتذال أو غيره . أغنية الكاسيت في الواقع تطوّر حديث وببائس اللوال الشعبى الأصيل الذى يكيل الفنانون له المدح والثناء ولا يقتصدون .

أغنية الكاسيت صورة حديثة للموال الشعبى قد استفادت بقدر محدود جداً من وسائل الحضارة الحديثة . وإذا نزعنا عنها هذه القشرة الرقيقة من الكساء الجديد والفينا الآلات الموسيقية القليلة جداً التي أضيفت إلى الآلات التقليدية فأننا نرى بكل وضوح أنها بنت الموال الشعبى التقليدى : لغتها لغته وموضوعاتها موضوعاته وروحها روحه وقيمه قيمة وإيقاعاتها إيقاعه والوانها الفئائية الوانه والآتها الموسيقية أساساً الآته .

ان « الأغنية الشعبية » التي تقدمها وسائل الإعلام الحكومية - هي أغنية تاريخية بعثت من مرقدها بعد أن تركت في جيب جانبي من جوانب المجتمع لم ينلها كثير من التطور (وإن ينالها بعد ان انقطعت بها أسباب الصلة بالنوع الشعبى المعاصر) .

ولكن الأغنية الشعبية الحقيقية في صورتها المعاصرة هي أغنية الكاسيت .

أغنية الكاسيت هي أغنية الشعب .

أما أغنية الاذاعة فهي هجين من مصادر خارجية وداخلية مختلفة وتعكس في تكوينها التثاقفة الهجين لهذا العصر . ونحن (أى ال ٣٠٪ من الفئات المتعلمة لهذه الأمة) نصب هذه الأغنية ونمشتها ، فقد تربت أذواقنا عليها كما تربت هي على أذواقنا . ولكنها ليست نتاجا مصرية خالصا (ولا عيب في ذلك في رأينا فالتأثر بالأشكال الخارجية ليس خطأ على الإطلاق) .

اننا اذا ما أردنا أن نتحدث عن الأصالة في أشكال الغناء المصري المعاصر فاننا نكتشف - بعد المقارنة الموضوعية - ان أغنية الكاسيت - لا أغنية الاذاعة - هي التي تستحق هذا الوصف . ونحن نحترم الفنان عبد الوهاب ونحبه ونحب فنه ونقدر كل ما اداه ويؤديه للأغنية المعاصرة . ولكننا نعتقد أن أحمد عدوية - وليس محمد عبد الوهاب - هو الذى يمثل استمرارية المصرية في الأغنية المعاصرة .

لقد استطاعت جماهير الشعب بحسها الفنى الواعى أن تتعرف على المصرية الاصلية في أغنية الكاسيت وأن تنفعل بها انفعال الاجداد والاباء بالموال الشعبى الذى تطورت عنه . ويبقى :

أن يتنبه أعضاء اتحاد المؤلفين والملحنين والمشرفين على المصنفات الفنية في الاذاعة الى هذه الحقيقة وأن يبحثوا عن الاسباب الحقيقية لانصراف الشعب عنهم الى أغنية الكاسيت وأن يتلمسوا معالم الفن الاصيل في حس الشعب الذى طالما تعلموا منه كما يقولون .

قصة قصيرة



المشاهدة

إلى يحيى الطاهر عبد الله

سهام بيومي

— المطر —

كنا نطل على الميدان من خلال النافذة الزجاجية للمقهى ،
وكان المطر يهطل خفيفا ، ويتناثر على الأسفلت حبيبات لامعة ،
وكنا نرى المارة يسارعون مقزاحين وهم يسير ملتصقين بالأبنية
وتحت البواكي ومظلات الحوانيت ، بينما هو جالس على الجانب الآخر
للفنذة .

قلنا أننا سنبقى ، وهذا المكان يزدحم بالرواد . جاءت
قطعة كبيرة سوداء وقبعت بين أقدامنا تحت المنضدة بعد أن كان

الجرسبون من ملاحظاتها ، وكان قد جلس على مقعد بجوار الباب وراح في اغفائه . واخذ المكان يتعباً بأخيرة ثقيلة ساخنة ، اخذت تتكاثر على وجوها .

كان المطر يتطايير حتى غطى الزجاج النافذة ، ولم نعد نرى شيئاً بالخارج بينما نراه خيالا يتحرك على الجانب الآخر للزجاج .

نهض واخذ يخط باصبعه على الزجاج ، وكما نراه بوضوح من خلال تلك الخطوط التي يخطها ، ونرى الطريق وقد بدأ معتماً وخالياً من المارة والضوء ينبعث من خصائص نوافذ الابنيسه ، وكان يبدو منهكاً وهو يخط باصبعه على الزجاج ثم يتراجع وهو ينظر نحونا من خلال تلك الخطوط ، ويعود ليبر باصبعه على الزجاج ثم يتراجع ونراه وهو يتكلم ولا نسمعه .

— الشرطى —

سأله : لماذا القى الشرطى القبض عليك ليلتها ؟

قال : لأننى كنت أبول .

تراجعت بمتعدى قليلا ، وكان يقول له : كل الناس تقضى حاجاتها ، فلماذا القى الشرطى القبض عليك .

قال : لم أكن اقض حاجة ، كنت أبول .

للحظة كاد يندفع ما بجوفى . أخرجت منديل كينكس ، فردت طنتيه وبصقت فيه ثم طويته والقيته تحت المنضده ، ولما كنت أعانى من القولون العصبي ، فقد تشاغلته بالحديث مع الفتاة التي كانت تجلس بجوارى ، والتي أعرفها معرفة طفيفة .

قاله وهو ينظر نحونا بجانب عينيه وأبسامة تراود شفتيه كلماتك تثير حفيظة البعض .

قال : وهل انا فقط الذى أفضلها .

قال مستمرا في لهجته : لا بد أنك كنت شاريا .

قال محتثا : لم أكن شاريا البتة .

قال : قل لنا اذن لماذا القى الشرطى القبض عليك .

قال : لأنه قال ان ذلك ممنوع .

— ممنوع

قال : ذلك اننى كنت أبول على قاعدة التمثال الذى في منتصف الميدان .

— الحوادث —

لقد رأيت كل شيء بعينى .

ولقد رأيت به بعينى .

كنت أرى الرجل العجوز وهو يسير وسط زحام الطوار المتد بطول الشارع ، ورغم سنوات عمره وانحناءاته الخفيفة كان يسير بخطى واسعة ، وكان يرفع عصاه النحيلة أمامه عاليا ويهبوا بها عبودية على الأرض ، وكنت أسمع دقاتها فى ايقاع منتظم رغم ضجيج الشارع .

كنت أراه وهو يسير بجوار مكتب شركة الطيران ومحل الزهور ومحل بيع العاديات ، وتلكا قليلا عند واجهة المطعم القديم ثم استدار ليعبر الطريق ، وكان قد تجاوز منتصف الشارع عندما انحرفت للشاحنة باتجاهه .

ولقد رأيت بعينى كل شيء .

كان جسده النحيل مكوما والدماء تندفع منه وتزلق خطوطا مسرعة على الاسفلت والمارة يتجمعون ، يحيطون به ، يفرون الجرائد .. يضعونها فوقه .. فتتسرب بالدماء ، وكنت أرى بائع الجرائد وهو يقبض على لفة الجرائد بكتلى يديه والناس تتخاطفها منه وهو يصدق بعينه ولا يتكلم حتى استحالت فوقه كومة مدماء ، ورغم عوده النحيل فقد ظل ينزف حتى امتلأت الحفر الصغير على جانب الطريق بدمائه .

وكنت بعينى أرى كل شيء .

تسولت ورقة وقلما ، وانزويت فى ركن المقهى ، وكنت كل ما رأيت به ثم أسرعت الى مكان الحادث ، ووضعت الورقة فوق الجسد ، وكنت أراها وهي تتسرب بالدماء .

— العشيق —

— انظروا اليها .. انظروا .. كم هى جميلة .

كان يتول وهو ينهض عن مقعد قليلا ويوجه الحديث للجميع واحدا واحدا .

— أحبها كثيرا .. هذه الرائحة .. لكم أعشيقها .

أخذنا نتطلع حيث يقف وكانت تجلس بعيدا ، وكلماته
لا تتوقف .

— جيلة هي يا الله .. حلوتى هذه .. تحبنى كثيرا .. كثير تحبنى
هذه الرائحة .

كانت مطرقة براسها ويبدو جانب من وجهها ، وكانت الانظار
تتجه اليها كلما توقف عن الحديث .

— اليست رائحة حقا .. لكم امشقتها .. اود لو نتزوج ..
ننجب أطفالا .. بنتا جيلة .. ولدا جيللا يقولان لنا
ابى وامضى .

كانت نبرات صوته تعلو وتنخفض وهو لا يستقر على مقعده ،
وينظر الينا ، وينظر اليها ، وكان شعرها ينسدل ويخفى جانب وجهها
ويبدو طرف اذنها شديد الاحمرار ، وكانت ترفع غيبتها
من حين وآخر عندما يتكلم وتنظر اليه فتتمسك فى عينيها كل أضواء
الميدان ثم تعود مطرقة .

— لكم اود لو نتزوج .. نقيم عرسا .. ياتى اليه كل الناس ..
كل الناس .. تصدح الموسيقى .. يرقص الجميع .. تكون أضواء وورود .
كان يبدو منها وجسده النحيل يرتعش وصوته يتهدج ، وتفغوض
حقيقته .

— آه .. لكم اود ذلك .. تشهدون كلكم .. كلكم .. آه ..
كان ينظر اليه وهو يحاول أن يقترب بمقعده ، وكنا نود ألا يفعل لكنه
قال : لكك تزوجتها بالفعل .. نعم تزوجتها ، ولقد شهد بنفسى عقد قرانك
كما شهدت ميلاد طفلك الذى مات وطفلك التى اسميتها باسم امك .
وكنا نقول ليتك سككت .

— الثامن —

كانت غيوم رمادية قد تجمعت فى السماء واخذت تتكاثف ،
وبدا النهار معتما ، قال : ليتها تمطر .

أطلت الجنادب برؤوسها وبدأت تخطو فوق الأرض الرطبة والعشب
الميل ، قال ليتها تشرق .

جاء الجرسون باكواب المشروبات الساخنة ، صفها فوق المنضدة ثم
استدار ، قال كوب ماء .

التفت الجرسون نحوه وهو يواصل خطواته ، قال فاردا كفه
وابهامه : كوب كبير .

مال بجذعه وأخذ يضغط كفيه ببعضهما وهو يحركهما ، قال :
آه .. لكم اتوق الى دقاء المصطبة في القاعة الشتوية .

قال له بحدة وهو يشيح بوجهه : كفى ، فلقد سئنا كلماتك .

قال وصوته يتعالى : أنا أود ذلك ، ماذا يضريك أن أقول .

قال : ولماذا لا تعود .

قال : سأعود ، أنا أنتظر وسوف أعود .

قال : أنت تقول ذلك ولن تعود ، وأنا أعرف أنك لن تعود ، وأعرف
السبب ، وإذا أردت فسوف أقوله حتى لا تكرر كلماتك التي سئناها ،
أم تظن أحد لا يعرف .. أيها الهارب من دم أبيه .

انفض وأقفا وقم مفتوح ثم جلس ببطء على حافة المقعد وقال
بصوت خافت : أنا لم أهرب من دم أبي .

قال موجها حديثه اليها : لقد راقبته طويلا دون أن يذرى حتى
عرفت كل شيء ، فلما أسكن في الطابق الأسفل حيث يسكن ، وكنت المبح
شبح الرجل المغمى وهو يتسلل اليه ليلا حاملا لفافات بيده ، وكنت
أتسلل خلفه دون أن يشعر بي ، وأتجاهل وأنا أمكث أوقانا طويلا
وأقفا خلف الباب المغلق حتى أعرف .

توقف عن الكلام وأخذ يتطلع الى الوجوه المحيطة به ، تناول رشفة
من الكوب ومر بلسانه على شففيه ، كان يجب أن أعرف كل شيء عنه ، فمثله
يجب الحذر منه .

كان الرجل يبك لديه طويلا وينصرف قرب الفجر ، وكنت أسمعهما
يتحدثان ويتناولان الطعام ويحتسيان القهوة ، وكان الرجل يقول له
أن يعود ويحدثه عن المرأة العجوز والصبي والحظرة المزروعة أمام الباب ،
وكان هو يقول أن أباه لم يمتلك الأرض أو الدار .

— لكننى لم أهرب من دم أبي .

— لقد استنتجت كل شيء ، فلما كنت أرايتك أيضا وأنت تنقل من عمل
الى عمل ، وكل مرة تغير اسمك ومحل إقامتك ، وكنت دائما
تعمل من الباطن .

— ولم أهرب من دم أبي .

— ولماذا لا تحمل بطاقة هوية .. أيها الهارب من دم أبيه ؟
قال متمتما بصوت لا يكاد يسمع وهو يرنو بعينه : لم أهرب من
دم أبى ، لكن ماذا يجدى أن أعود لامتلك كبن من قتلوه .

— المراجعة —

التقيت به عند بائع الكتب فى الميدان ، صافحنى دون أن يتلفت نحوى .
مر بعينه على الخطوط الحمراء الكبيرة فى عمود الجرائد المتراسة وقال
متمتما : ليتهم يعرفون .

سألته : من

نظر الى دون أن يتكلم وأسرع يعبر الطريق .
على المقهى كانوا يجلسون ، وعلى المنضدة اكواب وزجاجات البيرة
المثلجة وأطباق المشهيات . .

قال : سأقول لكم تلك الأشياء التى تعرفونها .

اقتربوا حوله بمقامدهم وأخذ يتكلم ، وكان اثناء الكلام يلتقط
قطع المخلل وحبات الحمص المطهى ويلقى بها عليهم ، وكانوا يتلاقونها
بأيديهم بينما نظرانهم عليه ، وكلما مضى فى الحديث تسارعت حركات يديه
وتسارعت حركات أيديهم ، بينما عيونهم مثبتة عليه وجنوحهم مكنية
باتجاهه ، وكان وحده الذى يلاحظ الآثار التى تركتها على ملابسهم .
نهض فجأة وأسرع مبتعدا وهم يتبعونه بعيونهم حتى اختفى .

فى الشارع الجانبى كان يقف متكئا على الجدار .. وكان يبكى .

فى نهاية الشارع المؤدى الى الميدان كنت أراه يبرق وسط
الزحام ، وكنت أسارع الخطى للاحق به ، وعندما اقتربت منه ، جذبت
اللفسافة من تحت ذراعها فاستدار ونظر الى ، ولم يكن هو .

لحته يسارع فى الزحام حول موقف الاتوبيسات ، وكنت أرفع المارة
بيدى وأنا أسرع نحوه ، وفى البقعة التى لاحت فيها تطلعت الى الوجوه
ولم أجده ..

.. .. وظللت أهدو فى الميدان

أغنية إلى القديس ..

عبد اللطيف عبد الحليم

من ألف عمام ، والسفنا يرقص في ثراك
وتسبحين في الشمع غابرا حمك
حببتى ، عينك تضى بالحزن الغبار
من نعم الماضى ، يزيد اليوم جرح الصافر
عينك يا حببتى منشورة القيلع
تقتات بالصقيع والأشواك والضياع
وتزرع السيوف في ضلوعنا الأسيفه
وتنبئت الصبار في تربتنا اللهيته
هل تذكرين ، والصباح يغمر الدوب
والشمس تلبي - في هوى - أن تعرف الغروب
والزهير في البستان يهفو ، ينسج الموال
أناملا فضية ، راقصة الأمال
وخصلات الضوء تشدو للفراش أغنية
وخففة الجناح يا عصفورتى مندية
تمشطين شعرك الإيث كالمساء
جدائلا « قيسية » الألوان والسناء
حببتى القديس الشريف مهبط النجوم
وروضة ما عرفت ورودها السجوم
واليوم يا حببتى منك في القيود
مصلوبتان ، والفراق عنفنا شديد
والثنيات جف في حلقها الأذان
وبسطت أذرعها في لوحة الحرمان
والمسجد الأقصى جريح النبض مخنوق الانين
وتنشق الفريان تهيمه خرابا في جنون
والرميل يا حببتى بقديسك الطهور
تحميه أقدام العبداء في مدى جهور
عينك يا حببتى ترشقنا سهام
ما حببت انسلاتها ضراوة الظلام
وشعرك الفوضى يسوج في لظى عيق
ويفرش الضياع يغرس القصاص كالخريق
يا غارس الاحلام في طوية الزمان
حببتى قائم سد القباء والأمان

رهائن الزمن المتهجم

اعتماد عبد العزيز

قبلتني .. جذبتني إليها وقبلتني .. كنت قد عرعت النتيجة ،
مهددت يدي إليها مترددة .. اتسمت عينا أمي .. ابتسمت أختي في خبث
.. وغمزت لي قريبتى .. ولكنا اختلفنا بعد ذلك في كم القبل ونوعها .

بالسؤال من معنى ما حدث .. خركت أختي جهودا طال كثيرا بعد
خروجهم ، فتتهمت أمي في صوت .. وبذلت قريبتى مجهودا حتى تطبئن
نفسها قبلنا وهي تقول : « خرجوا مرتاحين » . قاطعت أختي : « لكن
الولد » .. فأكملت قريبتى ثانية :

— المهم هي .. أمه .. ألم تقبلها ثلاث قبلات .

— ثلاث ؟ !!

— نعم .. واحدة على الخد الأيمن .. واثنان على الخد الأيسر ..
اليس كذلك ؟

لا .. هي فقط .. احتضنتها وقبلتها في منها .

احتكت إلى نظراتها .. كنت مازلت في غيبوبة الغضب المكبوت ..
فلذا بأمر التي كنا تحدث نفسها أجابت :

— اشك في أنها احتضنتها ..

وهي تملأ بي حضنها همست لي في تضرع : ابنتي .. أرجوك ..
منذ سنوات وبيتنا بلا رجل .. حكى عقلك .. تعبت .. ونحتاج
رجلا لنا جديدا .

صهبت على تلبية رغبتها هذه المرة .. ووثدت اغراء رغبة حسادة
في أن اناقش معها ما معنى رجل .. ما هي صفاته .. وأن أوضح وجهة
نظري في كيف أن الرجل ملت مع الحرب ولم يبعث ثائبة مع النصر ..
خاصة وأنها تحاول منذ فترة اقناعي بقبول مجرد المواقفات
الجمانية له .

انفجرت أختي كجاة :

— كنت كالقطعة في رقتك وصمتك .. فماذا حدث لك .. ؟!

تفحصتني قريبتى طويلا ثم أثنت على قصة شيعري الجديدة ..
ومدحت لون الفستان وذوقه .. ودعت لى في صدق :

— يجعله ربنا من نصيبك « جاهز من كله » .. أربع سنوات
في دولة البترول ..

قال زهيلي الذي عاد منها حديثا بنظرة ذات مغزى :

« تعلمت من صنوف العشق والغرام في شهور قليلة مالا يخطر
على بال انسان » .

قالت صديقتى في خطابها الأخير :

« تعودت الآن التعامل معهم .. بعد أن انهكتى القى المستمر عندما
عرفت حقيقتهم » .

هل تصورت غزل رجل لرجل .. وطريقة سيرته عليه .. وهل
سمعت عن مدارس غلمان الأمراء » .

قالت صديقتهم : « الحكومة تدرس فكرة إنشاء نوادى شذوذ
للجنسين » .

تسأل هو بترفع في حيرة حقيقية :

« كيف يستطيعون تحمل حياتكم هذه » .

شكرت لى أمى اجابتي الوثقة التى لم اقلها له .. ولكنها هربت
ثائبة منى ولم تجب على تساؤلى « هل تضمنين لى أن يكون رجلا
فعلا » . هزنتى قريبتى عندها قالت- أمه التى لم تخفض عينيها عنى
لحظة بعد أن أنهت التهام بقية حلوى صحنها .

— أبا زالت عروستنا مكسونة .. لم نسمع صوتها حتى الآن .

وشجعتنى بعينيها وابتهامتها أن أقول شيئاً .
غمزتى أخفى .. « لا تمادى يا ملعونة فى الدور سيعتقدون أنك خرساء
أو معقوفة ، خبطت أختى كلها بكف .. ونفخت بضيق :

— يا شيخه .. ذغرت لك أكثر من مرة أن تكفى عن الاسترسال .

ثم أدارت عنى وجهها لتخفى ضحكة تغالبها وإكملت بصعوبة :

— ألم ترى شكل الولد .. عين أمه .. والله صعب على ..
كان كمن اكتشف أن زوجته بلا ائداء .

أشاحت قريبتى بينها .. وهى تقول :

— ماله هو ياربى ومال أسلوب مقاومة البرجوازية العربية » .

وباندهاشى أشد أضافت :

« أو بمذابيح صبرا وشاتيلا المتكررة فينسا ..

انتظرى عليه حتى تتزوجوا ثم قولى له ما تشائين .

— لم أفل شيئاً لصديقى الذى تمهينه زوجاً بعد عامين من الحب
عنديها قال .. « لا يمكننا الاستمرار .. أنا غير قادر على متطلبات الزواج
وأريد أن أميش رجولتى .. وأنت لا تتساهلين قليلاً » .

لماذا لو تساهلتى يا حبيبتى .. كان هو وأمّه وخالته مبسوطين منك
كثيراً .. شكروا أبك وجمالك .. أحقاً لم تلاحظى انكماشه المتواصل
وتلاشيه بينما أنت تتحدثين .. فليسامحك الله .. كنت أود أن أطمئن عليك
وعلى أخوتك البنات قبل موتى . قالتها أمى بدمعتها التى فرت منها .

— ألم تقل خالته وهم ينصرفون .. لنسا زيارة أخرى أن شاء الله .

قالتها قريبتى كمن عادت إليها الذاكرة فجأة .

أقفلت أختى كل الأبواب عندما رددت وهى تذهب عنى :

— آه .. ان شاء الله .

أحسست أننى أستطيع الآن فقط أن أشكر قريبتى التى لن تكرر
محاولتها معى مرة أخرى .. وإن اكتشف لأمى الفطاء عن سبب
الغيظ الذى كان يغور داخلى ويحكم محاولتى المتعددة فى أن أوضح
لهم سر تصرفى هذا .. ولكنهما نهضا معاً وخرجا ..

عودة الروح

بين الواقعية والرومانسية

د. رضوى عاشور

لو أعدنا قراءة عودة الروح لتوفيق الحكيم بقدر من التمعن لوجدنا أن النص يتسم بأسلوبين مختلفين أولهما أسلوب واقعي ساخر يتتبع تفاصيل الحياة اليومية وثانيهما أسلوب رومانسي يرى في الواقع جوهرًا مثاليًا يسهر على مظهره المادى . الأسلوب الأول هو أداة الكاتب في تقديم سكان ٣٥ شارع سلامة (محسن وأعماله وعمته ومبروك) وجيرانهم . أما الأسلوب الثانى فيرتبط بالصورة التى يقدمها الحكيم للفلاح المصرى وحياته .

وفى رأى أن معنى عودة الروح ودلالاتها وأبعاد العلاقة التى تنشئها مع الواقع التاريخى تكمن فى وجود هذين الأسلوبين وفى المساحة الفاصلة والواصلة بينهما .

فى الجزء الأول من عودة الروح يقدم لنا الحكيم صورة لحياة بعض أبناء الطبقة الوسطى المصرية وهى صورة لا تقتصر على مجموعة الشخصيات الرئيسية (محسن الطالب ومشروع الكاتب ، حنفى المدرس ، عبده طالب الهندسة ، سليم ضابط الشرطة والافتان اللذان يدوران فى فلكنهم ويقومان على خدمتهم : الخادم مبزوك والعمة زنوبة) بل تتسع لتشمل ضابط الجيش المتقاعد الذى قضى سنوات طويلة فى السودان ومصطفى الذى ورث تجارة من أبيه وسنية التى يقنع فى حبها كل الشباب فى الرواية . وبذلك يسطر توفيق الحكيم تسيجا لحياة الطبقة الوسطى المصرية بجذورها الريفية وارتباطها الحديث بالحداثة وبملاقاتها بالعلم الخارجى (السودان) وببواتقها من المرأة (معشوقة أو خادمة أو أم)

وتتسم الصورة بقدر كبير من الحيوية تستند الى قدرة منشئها على خلق المشاهد الدرامية وحساسيته المفرطة لايقاع اللغسة الدارجة المتبدى في حوار الشخصيات . كما تتميز بعنصر الفكاهة حتى في أكثر المواقف جدية من مشهد خمسة أشخاص مصابين بالحصى يعودهم الطبيب الى مشهد خمسة أشخاص معتقلين بسبب اشتراكهم في الثورة مروراً بمشاهد أخرى صارت جزءاً من الخلفية الثقافية لحبى الألب في هذه البلاد لعل من أشهرها مشهد ورك الوزه ومشهد قطعة الجبن التى قدمت الى الضيفين الاجنبيين .

ولن يفوت القارئ الفطن ان الحكيم لا يحيد عن أسلوبه الواقعى في هذا الشق من نمه حتى وهو يقدم الحب الرومانسى الذى يربط شخصياته بسنيه فهذه الشخصيات تعيش الحالة الرومانسية الشائعة والمبررة في مجتمع لا يسمح باختلاط الجنسين . والرومانسية هنا صفة لعلاقة قائمة بين شخصيات وليس لاسلوب تناول الكاتب لها . وكثيراً ما يلجأ الحكيم « لكسر » هذه الحالة ووضعها في سياق واقعى باستخدام تفاصيل من المشهد نفسه (ومن أمثلة ذلك تعليق الاستاذ على ما كتبه محسن الولهان على اللوح: « أمشى انجر اقمع محك .. بلاش قلة حيا ومسخرة ! ») والاشارة الى أن عبده المسخوذ بوجود سنية والذي فطن أنه يرتقى تخرج الحب انها يرتقى سلها خشبياً لاصلاح الكهرباء . وذلك المشهد الذى يعيد فيه الحكيم كتابة مشهد الشرفة بين روميو وجولييت في الضى الشكسبيرى وحيث يجعل مناجاة العاشقين سنته ومصطفى تتم تحت وابل من قذائف قشر الخضراوات الذى يلقي به « المزال » زسوية ومبروك) .

ولكن توفيق الحكيم حين يشرع في تقديم صورة للفلاحين المصريين وهو ما يفعله تحديداً في الفصلين الخامس والسادس من الجزء الثاني من الرواية يكتب الواقعي بأسلوب رومانسى ينأى عن التفاصيل سغياً وراء صورة كلية تجسد ما يعتقد أنه جوهر هذا الواقع .

ومن الدال ان المشهدين اللذين يرسمان هذه الصورة يشتركان في طبعة بنائهما . في المشهد الاول يقف محسن الطالب الوافد من المدينة وابن اسيايد القرية يرقب حركة الفلاحين اثناء العمل ويجعل منهم موضوعاً لتأملاته . وكذلك في المشهد التالى يكون الفلاحون هم أيضاً « موضوع » الحديث بين مفتش الآثار الفرنسى ومفتش البرى الانجليزى .

في الحالتين هناك مشاهد (بالكسر) ومشاهد (بالفتح) ذات وموضوع الذات تضافى على الموضوع شيئاً من نفسها وتسقط عليه قدراً من ضوئها . انها تشكل الواقع وتعيد صياغته في نفس لحظة ادراكها له . (وهذا هو المفهوم الابستمولوجى المثالى والمرتبط بالرومانسية) .

استيقظ محسن في الصباح وشعر بروعة المكان : « ما أجمل الحياة » هتف في داخله . بلغ مسامعه صوت الفلاحين .

« فالتفت فإذا الفلاحون عن كتب مجتمعين ، والمناجل بأيديهم يحصون المحصول . وإذا اكوام منه مصفوفة ، وهم ينشدون جيعا نشيدا يبدأ به أحدهم وهم يعقبون . . . أى صوت وأى نشيد ؟ . . . أتراهم يرتلون نشيد الصباح احتفالاً بولادة الشمس كما كان يفعل أجدادهم في الهياكل ؟ أم أنهم يرتلونه ابتهاجاً بالمحصول ، معبودهم اليوم الذى قدّموا له قرباناً من العمل والكسـد والجوع والبرد طول السنة ؟ ! . . . نعم أنهم ضحوا بكل ما يستطيعون من أجل هذا المعبود . . . فليراف بهم وليكر لهم ، وليهلاً دورهم بالرخصاء (١) ؟ »

وتتبلور هذه الفكرة وتزداد وضوحاً على لسان مفتش الآثار الفرنسى الذى يربط بين الفلاحين وأجدادهم ويرى عنصر الاستيرادية التاريخية في روح المعبد التى توحد بينهم وتجعلهم يستعذبون اللام من أجل المعبود كما يرى في هذه الروح تفسيراً لتاريخ مصر ومفتاحاً لمستقبلها .

ولن يحتاج القارئ أى قدر من الاجتهاد ليكتشف أن الصورة التى يقدها الحكيم غير الوافدين (محسن والفرنسى) صورة جبيلة ومتوهجة تختزل وجود الشعب المصرى وثقافته (بمعنى سماته الحضارية التى شكلتها ظروفه البيئية وتجربته التاريخية) الى وجود ثابت وأبدى وتحيل صفات العمل المشترك والتضامن وغيرهما رسخته آلاف السنين من الحياة في مجتمع زراعى الى جوهر يعطى للشعب هويته المميزة . كذلك يلجأ الكاتب بدافع من الرغبة في تأكيد الذات (الوظيفة) الى جعل سمات التخلف والبؤس مواطن مخر وأعتزاز (هكذا يتحول نوم الفلاح مع بهيمته وشقائه وبؤسه الى تفاصيل ايجابية في الصورة) .

ويعلم كل مهتم بشئون الأدب أن الكتابة الإبداعية ليست صورة فوتوغرافية بريئة تنقل الواقع بهذا الأسلوب أو ذاك إنما هى محكمة بالعين التى تلتقط والفكر الذى ينظم . فما هو الفكر أو الأيديولوجيا التى تبلى الاختيارات وتنظم العلاقات بين تفاصيل الصورة لتقول ذلك الذى تريد قوله ؟

إن فكرة الكل في واحد هى التى تشكل المبدأ الفنى الذى ينتظم نص الحكيم بشقيه الواقعى والرومانسى ويوحد التجربة ويرتبطها داخل هيكل دال .

في الجزء المكتوب بأسلوب واقعى تكون عبارة « الشعب » الذى هو كل في واحد هى مفتاح النص ومنطق وجوده . أن سكان ٣٥ شارع سلامة يختلفون ويتنافسون ويتخاصمون ويتشاكسون ولكنهم كجسد واحد حين يمرضون

يمرضون معا . وحين يسجنون يسجنون معا وحين يعشقون يعشقون المرأة نفسها . انهم كالشعب المصرى الذى هب بمختلف طوائفه لمواجهة المستعمر كل فى واحد .

وفى الجزء الرومانسى . تقدم لنا حياة فلاحى مصر على أنها تجسيد للاتحاد فى المكان والزمان . الفلاحون يشكلون كلا فى واحد عبر عملهم وعيشهم المشترك وعبر عنصر الاستمرارية الذى يربطهم بأسلافهم .

ان مفهوم الشعب الذى هو كل فى واحد يسرى فى النص بشقيه الواقعى والرومانسى . ان رواية عودة الروح هى نتاج لثورة ١٩١٩ بكثير من معنى ومستوى . انها تكتب الوحدة الوطنية للشعب المصرى (وحدة شرائح البورجوازية ، وحدة البورجوازية والفلاحين ، وحدة التاريخ المصرى قديمه وحديثه) . انها تكتب الانا الجماعية بدعى تجانسها زمانيا ومكانيا فى مواجهة المحتل الاجنبى .

هذا كله فى النص .. صحيح .. ولكن الصحيح ايضا ان هذا ليس هو كل ما فى النص .

ان عودة الروح رواية عن المثقف ابن الطبقة الوسطى المصرية فى الثلث الاول من هذا القرن ، اختياراته وانحيازاته وايجابياته والقصورات الكامنة فيه بنويها . وليس محسن مجرد حضور الكاتب فى نصه ولسانه التاطق باسمه فيه ولكنه ايضا صورة دالة للمثقف البورجوازى المصرى ابن المرحلة . وقد يبدو للبعض اننى ابالغ — وان كنت فى واقع الامر لا افعل — حين اقول ان دلالة هذه الصورة تنسحب على المثقف البورجوازى فى مرحلة بعينها من مراحل النضال من اجل التحرر الوطنى فى البلدان المستعمرة عموما .

يستوقفنا هذا التشابه فى التوجهات لدى الكتاب البورجوازيين الوطنيين العرب والانجليز والاييرلنديين . يتكرر فى كتاباتهم البحث المصنوع من تاريخ مشرق فيها وراء الزؤس والتخلف رغبة فى تأكيد الذات الوطنية والاعلاء من شأنها . كما يستوقفها ايضا هذا الاتجاه الى خلق صورة متناقضة ومتوهجة للوطن . ان تاريخ الوطن قبل وفود الغزاة . فى منطق هؤلاء الكتاب هو النبع الصافى والفرحوس وعالم البراءة . ومن هنا يلعب الحنين دورا لا يستهان به فى هذه الكتابات .

ويجد المثقف في هذا التثبيت بالثقافة الوطنية أرضاً ثابتة يقف عليها في مواجهة الشعور الطاغى بأن الثقافة «الوافدة» تهدد بالقتلاع ليس فقط بسبب تنفوتها ولكن أيضاً بسبب وعيه الحاد بهذا التفوق (٢) . ومن هنا يبدأ الكاتب بالهجوم دفاعاً عن النفس .

إن توفيق الحكيم كالعديد من الكتاب البورجوازيين الوطنيين في البلدان المستعمرة وشبه المستعمرة يواجه دعوى التفوق العرقي الأوروبي بدعوى تفوق عرقي مصري (٣) . ولكن هذه «المنصرية» من قبل الكاتب منهومه في سياستها ومبررة تاريخياً بل إنها ساعتها كانت تشكل موقفاً تقديمياً إذ كانت تحمل انحياز كاتب الرواية إلى الشعب المصري ببورجوازيته وفلاحية ضد «الأخر» الذي تقهره سواء كان أوروبياً أو تركياً أو مصرياً مرتبطاً بشكل مباشر بأي منهما .

ولكن ألا يكشف هذا الموقف المثالي من الفلاحين (ولا يجابى في حينه) شيئاً أبعد مما يبدو في ظاهره ؟ وهل صحيح أن انحياز توفيق الحكيم في **عودة الروح** إلى فقراء الفلاحين انحياز أصيل يماثل انحيازه إلى الطبقة التي ينتمى إليها ويعبر عنها ؟

إن الصورة الرمانسية التي يقدمها الكاتب لحياة الفلاحين الكادحين وتمجيده «لروح المعبد» التي تحكم هذه الحياة لا تكشف فقط عن نظرته الخارجية إليهم ولكنها أيضاً توضح موقف البورجوازية المصرية من قضية تغير الواقع الاجتماعي : ومن الطريف والجدال معاً أن رواية **عودة الروح** التي ترتبط بثورة ١٩١٩ وينطلق من أرضيتها لا تطرح أي شيء عن التغيير بل تثبت الواقع اليائس بتمجيده والتفنى بروعته ومن هنا فهي تعري — وإن تشكل غير مباشر — ذلك التناقض الذي سقطت فيه البورجوازية المصرية بين ارتباطها بالماضي ورغبتها في الحفاظ على مظاهره وبين مشروع النهضة والتحديث المتزوج عليها انجلازه .

ولعل ما أقوله يتضح أكثر إذا رجعنا إلى «عصفور من الشرق» حيث يتحول الدفاع عن الشرق إلى هجوم على الانجازات المادية للحضارة الغربية كالطعيم العام والعلم التطبيقي وحقوق التصويت . . الخ . وحيث الجماهير «ودهماء» لا تكسبها القراءة والكتابة سوى حشو أدمغتها بسخف وقاذورات (٤) دهماء لا يصلح عقلها وقلبها إلا وسائل الشرق الطبيعية في التهذيب : « تعمير قلبها بالآيمان » أي « روح المعبد » في منطق **عودة الروح** .

إن عودة الروح ككل نص أدبي أصيل تعكس الواقع التاريخي بقدر ما تعكس العلاقة المركبة التي تربط كاتبها بهذا الواقع . ولأن توفيق الحكيم ابن بار للبورجوازية المصرية في الثلث الأول من هذا القرن فسوف يعلن

انحيازاه لفلاحي مصر في نفس الوقت الذي يمجده فيه بؤسهم وكبحهم .
أن انقسام النص الى اسلوبيين يكشف أن هذه الرواية التي تكتب الوحدة
الوطنية للشعب المصري في مرحلة بعينها من التاريخ إنما تكتب أيضا طبيعة
العلاقات داخل هذه الوحدة التي تلى أن يكون الموقف من الذات (موقف
المثقف البورجوازي من طبقته) مغايرا لموقفه من الآخر (فقراء الفلاحين) .

هوامش :

- (١) توفيق الحكيم ، عودة الروح ، مكتبة الآن ومطبعها ، القاهرة ، ج ٢ ، ص ٢٧
- (٢) كان الكاتب المارتليزكي فرانز فانتون من أوائل الكتاب الذين حللوا هذا الاتجاه الى التثبيث بالثقافة الوطنية والاملاء من شأنها . كما أنه كان أيضا من أوائل من اشاروا الى الخطورة الكامنة في النظر الى الثقافة الوطنية على أنها وجود ثابت ومطلق وذلك في البحث الذي تقدم به الى المؤتمر الثاني للكتاب السود الذي عقد في روما سنة ١٩٥٩ وبمبته بعد ذلك كتابه المعذبون في الأرض (١٩٦١) . وفي بحثه حذر فانتون من أن طريق التمسك بالنبطة الماضي الحضارية لن تقود الا الى طريق مسدود . وأكد أن موقف المثقف الذي يجعل مهمته استعراض كتوز بلاده بهدف اقتناع الآخرين بحضارته أقرب الى موقف المشاهد الاجنبي منه الى ابن البلد المنشغل بتغيير واقعها .
- (٣) قبل أكثر من خمسة ولاتين عاما كتب الفيلسوف الفرنسي سارتر مقدمة بعنوان « ارنستو الاسود » لمجموعة شعرية بعنوان مختارات من الشعر الزنجي واللاجائي فسميت قصائد لسنجور وسيزير وغيرهم . ولاحظ سارتر الصيغة « العنصرية » في هذه الاشعار ولكنه وصفها بأنها عنصرية مضادة للعنصرية ورأى فيها الطريق الوحيد الذي سوف يقود للقضاء على الفروق العنصرية .

- (٤) توفيق الحكيم ، عصفور من الشرق ، مكتبة الآداب ومطبعها ، د.ت ، ص ١٩٠



عندما غبنينا معاً

عادل ناشد

لازلت أذكر تلك الأمسية كأنها حدثت بالأمس فقط .. ولازلت كلما مررت على ميدان التحرير ، أتوقف لحظات أسرح فيها بخيالي ، وكأنني موشك فعلا على معايشة أخرى لأحداث تلك الأمسية الرائعة .

أذكر أن هذه الأمسية كانت مع نهاية فصل الخريف .. وكنت قد فكرت أن أعطى موعدا لحبيبتى قبالة « الهيلتون » ولكن عندما تذكرت أنه سيصبح أمرا مستفكرا منى أن أقابلها أمام الفندق الكبير ، ولا ادعوها الى الكافيتريا الفخمة بطلباتها الغالية .. قلت لها :

— لكن موعدنا امام قاعدة التمثال القائمة وسط الميدان .

في تمام الرابعة كما اتفقنا ظهرت .. أكاد أشم رائحة عطرها من قبل أن تعطيني يدها .. شعرت بالزهو وأنا أراها أكثر جمالا من أى مرة قابلتها فيها ، وهى ترتدى غستانا أزرق به نقط بيضاء متناثرة ، وعقدنا من الاصداق البحرية يتدلى فوق صدرها .. قلت لها :

— لم أكن أحسب أنك بمثل هذا الجمال والروعة .
تألق البريق في عينها ، وارتسمت بسمه على شفتيها ، وأنا احتض
كفها الأيمن :

— أريد أن أمشي معك في شوارع القاهرة كلها ..
ابتدأنا نخطو لنجتاز الميدان ، متجهين الى كوبري قصر النيل .. حينما
صاحت فجأة وهى تنبهنى بلكرة من مرفقها :

— انظر .. انه مطرنا الكبير ينزل من عريته .
لا بد انه سيمعها ، فقد ابتسم وهو يحينا بايماة من رأسه ..
اقتربت منه بفرح طفولى وقد أخذتها المفاجأة :
— اننا نعيش أفانك .. ههه تجعلنا نطق بأجحة خيالية ، ونسبح
في بحر الحب ولا نفرق .

اتسمعت ابتسامته وهو يقول لنا :
— جئت هنا لأغنى لكم ولكل الأحباء والمحبين .. نرقص ونغنى
ونملأ الميدان كله بأحلامنا .
ردت بنبرة غير مصدقة :

— وهل هذا معقول .. ان المارين لم يلحظوك بعد ، وعندما
يشاهدوك سيلتفون حولك ويمتلئ الميدان عن آخره ..
سألته :

— هل هو مشهد في فيلم سينمائى ..
رد وهو يشير الى المخرج والعمال الذين ابتدأوا في انزال آلات
التصوير :

— ونريد أن يكون طبيعيا تماما ..
ابتدا المارة يتوقفون ويلتفون حولنا ، بعد أن تعرفوا على مطربهم
المشهور ، وهو يحييهم ويتسم لهم .. ثم أمسك بالميكروفون وأخذ يتكلم
وآذ بصوته يتردد عبر عديد من مكبرات الصوت الغير مرئية ، والتي يبدو
أنها ثبتت في أرجاء الميدان :

— صدقونى عندما أقول لكم ان الغناء الحقيقى لا يكون داخل
الاستوديوهات ، او في الحجرات المغلقة ، ولا حتى في المسارح
التي لا يرتادها سوى القادرين .. ولكن الطرب الحقيقى عندما
نغنى في بساطة وتلقائية وبدون تكلف ..

بدأت افواج طلبة وطالبات الجامعة في الظهور ، وقد أسرعوا في خطواتهم بعد أن أحسوا بأن هنالك شيئا غريبا يجرى حدوثه في الميدان .. وجهيل جدا أن تراقبهم وهم سائرين .. ويمكنك أن تخزن الى اى كلية ينتمون .. فهذا يمسك بمسطرته الهندسية ، وتلك تحفزن بالطو أبيض ، وشلة أخرى تمشى متلاصقة وفي يد كل واحدة لوحة خشبية وعلبة الوان زيتية .. والكلى منشغل في الحديث والتساؤل عن هذا الشيء الغير عادى ، والذي يجرى حدوثه حول قاعدة التمثال .. وما أن امتلأ الميدان عن آخره .. حتى انطلق صوت المطرب وهو يشدو بأشهر أغانيه :

مصر النسيم في الليالى وبياض القل
ومراية بهتانة ع القهوة أزورها وأطل
لقى القديم طل من مطرح ما أنا ظليت
واللقاهما برواز معلق عندنا في البيت ..

سيح الميدان كله في صمت وسكون .. ولكن ما أن انتهى المطرب من أداء المقطع الأول ، حتى توقف عن الغناء ، وقال بصوته الرخيم :

— متعتي الحقيقية أن تشاركوني الغناء .. فالصوت المنفرد الواحد ، لا يكتمل الا بوجود أصوات من حوله ، تبرز جماله وتضيف اليه ..

تفرقت الجوع ، واتخذت أماكنها فوق العشب الأخضر ، وحول قاعدة التمثال وأخذوا يرددون :

ومصر فوق في القرائدة واسمها جوليت
ولما جيت بعد روميو يربح قرن بكيت
ومسحت دمعى في كفى ومن سامعتها وهيت
على اسم مصر ..

البعض يصفق على الواحدة .. ومجموعة من الشباب والفتيات أمسكوا بأيدي بعضهم وأخذوا يرتصون على أيقاعات اللحن ..

وما أن انتهت الأغنية ، وكانت الشمس قد غربت تماما ، وابتدأت الكشافات القوية تسلط أضواءها على التلidan ، حتى فوجئت الجوع بشباب يتسلق قاعدة التمثال في خفة ورشاقة ، ووقف فاردا كلنا يديه وكان يتسلق قاعدة التمثال في خفة ورشاقة ، ووقف فاردا كلنا يديه وكأنه يحيى الجواهر المحتشدة .. ورغم بعض صيحات الاستنكار التى طالبت بأسكاته وانزاله .. الا ان الاضواء الكاشفة ما لبثت أن تركزت عليه ، والميكروفونات المعلقة اقتربت منه .. فالتأمل اليهم بالسكوت لحظة ، ثم صاح بصوت عميق :

— نحن لا نريد ان نكون « كومبارس » في مشهد لفيلم سينمائي .
لا نريد احدا يقنى لنا .. نحن الذين نؤلف ونلحن ونشدهوا بأصواتنا ،

كانتى نسمة فوق الروابي
م البحر جاية تفرق في سحر
كانتى صوت النديم في ليالك
بيصحن ناسك يشدهوا حيلك ..

في لحظات تحولت صيحات الغضب والاستنكار الى تصفيق وتشجيع ،
بل ان الكثيرين رغبة منهم في الظهور ، بدأوا يتسلقون قاعدة التمثال ..
أما هو فنور انتهائه من أغنيته نزل في هدوء ، فاحتضنته مجموعة من
الشباب التقوا حوله وأخذوا يرددون معه بعض الاغنيات ..

تحول الميدان بعدها الى مهرجان للرقصات والاغنيات الشعبية ،
كل مجموعة بتجانسة التفت حول شاب واخذت تردد وراءه المواويل
الصعيدية ، والاهازيج الريفية ، واغاني البببوطية .

ولاول مرة اشعر بهذا الشيء الذي يسونه الاندماج الى حد الذوبان ..
منتبه انا تلمبا لعيون حبيبتى ، ولشفتيها وهى تغنى ، ويدها وهى
تحتفن يدى .. وفى نفس الوقت اشعر بكل فتاة وكأنتها حبيبتى ،
وبكل شاب وهو يرتص فى منتهى المرح والخفة ، وكأنه انا وقد تخلى
عن وقاره وخلق عنه رداء التكلف ، وعاد الى طبيعته الاولى ، حيث
لا خجل ولا عقد تتحكم فى تصرفاته . وفى لحظات قليلة كنت اتوقف
لأفكر ، كيف استطعت ان اندمج فى هذه الجموع الراقصة ، وأنا عمري
ما رقصت او غنيت :

كانتى طوبة من بيت فى حارة
كانتى دمنعة فى عيون سهارى
كانتى نجمة فوق الفلانة
تهدى الحيارى والبدر غايب ..

مع خيوط الفجر الاولى ، وكانت مشاعرنا قد بلغت ذروتها .. انصتنا
الى مجموعة من الشباب تغنى لحنا بدأ هادئا رقيقا ، كأنه زقزقة
عصافير ممترجة بوشوشات أغصان ورقرة نياه .. ما لبث ان تحول الى
انغام خائفة اخذت تعلو وتعلو ، وكأنها تريد ان تصعد بنا الى اعلا
السباوات .. كان اللحن بسيطا جميلا ورائعا . ويشعور تلقائى
كان كل من فى الميدان يشترك فى ترديد كلمات الاغنية . التى لم نعرف
من الذى ألفها أو لحنها أو ابتدأ فى شدها ..

وما أروع ان تقف وسط الجموع ، لتشاهد شروق الشمس واشعتها
الذهبية وهى تنتشر لتجلل الميدان .

كانت جوعنا تفترق كل في طريق .. واصداء هذا اللحن الرائع
مازال يتردد في قلوبنا واسماعنا ..

امسكت بيد حبيبتي وقلت لها في فخر :

— هل تذكرين .. لقد كنت اول من شاهد مطربنا الكبير ..

قالت وكأنها تذكرت شيئا نسيناه :

— الغريب أننا في غمرة انفعالنا ، لم نعد نسأل عنه ، مع انه

كان له الفضل في تجميعنا .. ياترى هل ظل معنا ، أم انسحب

في هدوء بعد أن أدى دوره ..

قلت لها :

— المهم ان الجميع احتفلوا بوعده لقائنا .

ونحن نعبر كوبرى قصر النيل ، عدت أنظر اليها .. بدت لى
لحظتها شامخة مترفعة واجبل من أى وقت مضى .. اعترانى خاطر مفاجيء
باننى مهما بحثت فلن أجد مثلها في العالم كله .. وان وجهها يصلح
لأن يكون لوحة فريدة التكوين .. تجبعت ذكريات الماضى ووقع الحاضر
ورؤى المستقبل . تذكرت سنوات الدراسة عندما كانت تجلس بجوارى
في المدرجات ، نبادل المذكرات ، ونختلف في الآراء ، ونتنافس في غناد
للحصول على اعلا الدرجات .. ورايت الحاضر وهو يتبلور في لقاء
عابر ، أن ونحن نطوف في شوارع المدينة المزدهجة ، ونفوس في احباطات
حياتنا اليومية .. ولكنى اشهد اننى ما رأيت المستقبل بكل روعته وبهائه ،
الا في هذه الليلة التى لا تنسى .. ولذلك فكما مررت على ميدان التحرير ..
اتوقفت لحظات اسرح فيها بخيالى ، وكأننى مؤشك فعلا على
معايشة أخرى لأحداث تلك الامسية الرائعة ..

فانتازيا جديدة.. ولعبة للأقنعة

دراسة في أعمال بعض كتاب الستينيات في القصة القصيرة

محمد كشيك

حفلت حقبة الستينيات بجملة من المتغيرات ، امتدت بتأثيرها لتشمل أصعدة مختلفة ومستويات متعددة : اقتصادية واجتماعية وسياسية ، مما ساهم وبدرجة كبيرة - في تشكيل الهياكل الاجتماعية على نحو مختلف ، متوارت قوى موجودة ، كما ظهرت أخرى لم يكن لها أى فعالية من قبل ، وفى أثناء تلك الفترة التى صاحبت هذه المتغيرات ، بدأ نوع آخر من الصراع بين منطقتين ومنطقتين يختلف كل منهما عن الآخر ، وقد تبلور شكل ذلك الصراع فى محاولات القديم - الذى كان لا يزال يتمتع بحضور قوى - لترسيخ دعائمها وثبيت أركانها ، وفى الجانب المقابل تبدت بشائر جيل آخر ، يقف على أرض مختلفة ، يعبر عن طموحات جديدة ، جيل متمرد ، لا يقبل الوصاية من أحد ، كما يعبر فى نفس الوقت عن نزوع مستمر للتحرر من صيغة قديمة فقدت قدرتها على الفاعلية والفعل .

وفى مجال التعبير الأدبى احتدم شكل ذلك الصراع ، وظهرت علاماته بوضوح ، فى إبداعات جيل جديد من الكتاب ، شكلت مجمل رؤاهم وطرائق تعبيرهم اختلافات جذرية عن تلك التى تبناها وروج لها أصحاب الاتجاه التقليدى فى الكتابة ، فظهرت اتجاهات للخداثة ترفض أية تقاليد أدبية مسبقة ، وتبتعد عن المواصفات التقليدية التى تحدد كيفية التعامل وحرية العمل الأدبى ، وكان لازماً لتلك التصورات الجديدة ، التى تحمل ميثاقاً جديداً من الكتاب الرافضين ، أن تأخذ لها ملامحها ، وتستمد خصائصها من شكل تبردهم فظهر أدب الموجة الجديدة ، كرد فعل إبداعي ، يحاول عبر التجريب استحداث

اشكال جديدة مختلفة ، تقدر على التعبير بشكل مختلف كما تتجاوز المعطيات السابقة ، تلك التي تجبث مفاهيمها للتصور الأدبي عند حدود مغلقة ، لم يكن من الممكن في ظلها التعبير عن جوهر حركة الصراع في شكل التعبير الجديد ، واكتشاف مناطق حساسية جديدة تعبر عن جدل الواقع وتناقضات تحت .

— وكانت مساهمات — جيل الموجة الجديدة — أبلغ تعبير أدبي عن حقيقة ذلك الصراع بين القديم والجديد ، فقد طرخوا بابداعاتهم المختلفة ، فيها مغايرًا لطبيعة التصور الأدبي ، كما انصحت توجهاتهم الفنية — رؤية وأداة — عن عمق معاناتهم (لتجسيد صورة الشخصية المصرية في معاناتها لتناقضات التحقق المطلوب ، وفي مكابداتها صنوف الخوف والقهر والاحباط ، وفي انكماشها على ذاتها وانسحابها من ساحة المبادرات العامة ، وفي حنينها الى تجاوز عجزها وعجزها عن هذا التجاوز في آن) (١) .

ومع هذا السعى للتعبير عن مجمل هذه التناقضات ، انصحت الأدوات عن خصائصها ، فتغير شكل الاستعمالات اللغوية ، واختلف مفهوم القص التقليدي ، كما دخلت عناصر أخرى من علوم وفنون مختلفة لتضيف للماهية العامة للرؤية القصصية ، هذا وقد شكل — أدب الموجة الجديدة — في جراءة تناوله لكافة الموضوعات ، صفة للثقافة الأدبية المعروفة ، وللخوق الأدبي السائد ، فاثارت كتاباتهم العديد من الجدل والنقاش ، فبينما شجعهم البعض بمحاولة تقييم وتقويم أعمالهم ، وقف البعض الآخر موقفًا محايدًا ، وأن كان ينقسم بالخطر المتشكك في جدوى وقيمة هذه الإبداعات ، فتسائل لويس عوض في نبذة لا تخلو من سخرية (هل هذا جيل معذب فعلا ، أم أنه جيل يعاني من ذلك القلق الذي يجعل الأبناء يفورون على الآباء بمجرد أن يخضر شاربهم) (٢) .

وقال غالى شكرى عن تبردهم (انه تبرد لا ينظمه خط واضح) (٣) ، كما اتهمتهم سهر القلمساوي بقلة وضحالة معرفتهم ، خاصة فيما يتعلق بمسائل التراث .. ووسط ذلك كله لم تتوقف حركة التيار الجديد ، بل ظلت ترفد الواقع الأدبي بلامح جديدة ، تؤكد على استمرار التحديث في أسلوب وشكل وطرائق كتابة القصة القصيرة ، جمعهم في ذلك كله جملة سمات مشتركة ، صارت علامات متبيزة لأدب الموجة الجديدة ، وكان أبرز تلك السمات الاقتصاد الشديد في استخدام الكلمات ، والتكشف في حركة دوران المفردات ، فلم يعد هناك مجال للثرثرة ، وصار للكلمة دورها المحدد في الجملة القصصية ، فظهر ميل واضح الى حذف الزوائد والاستغناء عن أى تفاصيل أو حشو يقتل من هيمة الدفقة التعبيرية ، كما جمع معظمهم اتجاه نحو التكثيف ، واستخدام منطق القصيدة الشعرية في

بناء الصور مع الاستعانة بالمعنى الدلالى بديلا عن المعنى الصريح ، فتوارت المباشرة ، وتعددت المستويات والأبعاد الرمزية في العمل الأدبى ، وصار للقصة منطق صارم فيها يتعلق بالبناء العام ، ووحدة الرؤية وطبيعة تشكيل الحدث وتطوره ، هذا وقد لعت أسماء موهوبة للعديد من أبناء هذا الجيل الذين تحملوا عبء تطوير القصة المصرية القصيرة ، والاتجاه بها نحو آفاق التحديث ، فكان محمد حافظ رجب ، بهاء طاهر ، إبراهيم أصلان ، يحيى الطاهر عبد الله ، محمد البساطى ، عبد الحكيم قاسم وجميل عطية إبراهيم ، جمال الفيطنى . وآخرين ممن لا يمكن حصرهم الآن .

(١)

محمد حافظ رجب

والتحليق في سماءات سريالييه

— يعتبر « محمد حافظ رجب » من أوائل كتاب الموجة الجديدة للقصة المصرية القصيرة ، واحد الذين أسهموا بابداعاتهم المستمرة في التاريخ لارهاصات ميلاد قصة تنمى الى حساسية مختلفة تستجيب لبواعث التحديث ، تلك التى فجرتها حركة التحولات أثناء فترة الستينيات ، ذلك على الرغم من أن حافظ رجب قد بدأ أولى محاولاته في الكتابة — بتواضع شديد — بعد منتصف الخمسينيات بقليل ، متأثرا الى حد كبير بالكتابات الواقعية السائدة ، والتى كانت تطرح في مجلها مفهوما ضيقا ، تعكس فيها آليا لعلاقات الواقع ، كما لم يكن لها تصور واضح حول معنى الحداثة في القصة القصيرة ، فكتب مجموعته الأولى « غرباء » (٤) واتصا تحت تأثير رؤية مسبقة حددت له مجال حركته ، وحدث من قدردته على الاكتشاف وطرح فعاليات جديدة تضيف الى مفهوم الحداثة في القصة ، ومن تلك البدايات التقليدية التى نشر معظمها في مجموعتى « عيش وملح » (٥) و « غرباء » انتقل « حافظ رجب » الى مرحلة أخرى تالية تميزت ببجلة من المتغيرات الهامة التى وضعته ضمن أوائل المجددين ، وكانت محاولاته الإبداعية تعكس حركة مستمرة للأمام عبر كيفيات مختلفة تستقطب أشد العناصر فعالية من أجل التأكيد على صوغ الملامح الجديدة ، وبصورة رؤية متمعة لها خصائصها المميزة والتميزة ، فكانت جرأته المبالغ فيها ، ومناواته الشديدة لكافة التقاليد الأدبية نوعا من الرغص لاي قيود مسبقة يمكن أن تعرقل حرية الحركة الإبداعية ، أو حتى تعوق التوجيهات المطروحة والتى تهدف في النهاية الى صياغة قصة مختلفة ، يمكن لها التعبير عن قضايا عصرنا مع الاهتمام بشكل الغالب الفنى .

فكانت كل الأفكار « المأسوية » تشكل بالنسبة له نوعا من الوصاية الأدبية » التي رأى أن من واجبه أن يتمرّد عليها ويرفع في وجهها راية العصيان ، وبلغ ذلك الرغص ثروته حينما أعلن صحته المشهورة « نحن جيل بلا أساتذة » وأصبح ذلك الرغص جزءا من حركة شاملة ، استهدفت تغيير معالم وجه القصة بمعناها التقليدي ، وبداية لخوض صراع التجارب ، والبحث عن لغة جديدة مختلفة ، فكانت « الكرة وراس الرجل » (١) بمثابة التحول في شكل وطريقة القص عند « حافظ رجب » فقد تبنى فيها مختلفا ، حيث لم تعد القصة عنده مجرد « حبكة » لها مقدمة ونهاية ، كما لم يعد مهتما بالانساق التقليدي في ترتيب الوقائع حسب المواضع السائدة ، واختلف مفهوم الزمن عنده حيث أصبح بالإمكان اشتباك المساحات الزمنية مع بعضها داخل حيز زمني محدود ، وكان لابد تبعا لذلك التحول أن تختلف انكساراته الفنية ، وطريقة استعماله لمفرادات القص ، ونوع الاختصار التقني ، فظهرت عنده عدة متغيرات جديدة ساهمت في تشكيل عناصر رؤيته الجديدة ، فبدأ بإطلاق حرية الخيلة لتستقطب ما تشاء من عناصر ، كما ترك العنان لاختياراته العشوائية ، فاستعار لغة السرياليين في الكتابة ، مما قد منحه حرية أكبر في التعبير ، والدخول الى مناطق كان يصعب طرقها من قبل ، هذا وقد حاول عزل الحوائط الوهمية بين الداخل والخارج ، فاصبح استخدامه للعناصر المجازية يتم بطريقة مختلفة ، فلم يصبح المجاز عنده واسطة للتعبير عن الحدث ، بل أصبح المجاز والحدث يشكلان وجهين لعملة واحدة ، وبذلك تخلصت القصة عنده من عبء قيود كثيرة ، فاختفت تلك المسافة الواقعة بين الحلم والواقع ، وبين المعقول واللامعقول ، وصار لمنطق العبث قوانينه الخاصة ، واختلطت الحدود بين المكان والزمان ، كل ذلك يتم في رؤية « هانقازية » مفرقة في الخيال ، لكنها منفردة في نفس الوقت في صلب العلاقات اليومية لحياة البشر فكانت صرخته الأدبية نوعا من الاحتجاج على واقع ملئ بالزيف ، وحطها بالتغيير ، وأرهاصا بهيلاذ جديد لم يكن قد تخلق بعد .

— وفي معظم القصص التي يكتبها « حافظ رجب » رغبة محبوبة لمحاولة التواصل في عالم تحاصره الغربة ، وتكتنفه العزلة ، فهو دائما ما ينزع الى التحرر ، سعيا الى تحطيم العوائق التي تحبكه ، وتحد من رغبته في التحليق دونها قيود ، لذلك فقد نلح في بعض أفعاله نوعا من التشتت ، فيتوزع الحدث مطلقا من أكثر من بؤرة واحدة ، كما قد يتم عزله عن السياق العام بالاتعاطف فجأة الى حدث آخر ودنما مبرر فني واضح ، وربما تتم هذه التجاوزات نتيجة لتلك الحرية الكبيرة التي يمنحها منطق التداعي ، وما يطرحة من مفاجآت غير متوقعة ، لذلك فانا اذا ما حاولنا الدخول الى عوالم « حافظ رجب » فسوف نفلجنا في معظم القصص احساس

عارم بالغربة والاغتراب ، والغربة أيضا ، مغالية النماذج التي يختارها
 عبارة عن رموز لملاقات قهرية ، منسحقة ، تطحنها وقائع وملايسات لا تلك
 لها دفعا ، لذلك فإن « البطل » يبدو دائما مهزوما ، يهرب الى عزلة
 الخاصة ، محاولا ايجاد صيغة للتلاؤم ، لكن هذه العزلة عن الآخرين
 سرعان ما تتسع ، وتبتد مسافتها ومساحتها لتستحيل في النهاية الى نوع
 من الاغتراب ، ليس عن الواقع ، بل اغترابا عن الذات ، فيصاب بالانفصام ،
 مثل ذلك الذي يحدث للبطل في احدى قصصه « رجل معلق في دوسيه » (٧) .
 اذ يتحدث ضميرين مختلفين للتعبير عن حالة واحدة للمتكلم (نظر في وجهه
 نفسه ، وجدده شائخا ، لقد زاد عمره آلاف السنين) كما يذكر في موضع
 آخر (في اجابة فك مسامر جنته ، ونحى يقظته جانباً ، وفي الخامسة ايقظته
 راديو أمونه ، فنهض وأعاد تثبيت مسامره والتقط يقظته (٨)) ويستمر
 الكاتب في تعميق حدة الغربة فيلجأ الى تأكيد ذلك الاحساس بتهمية فكرة
 « التشيء » التي غالبا ما تقابلنا في معظم قصصه ، فقد دأب بعض الكتاب
 الرومانسيين على «أنسنة» الأشياء ، وذلك بخلع صفات الانسان على الطبيعة
 والجماد لاكسابها نوعا من الحيوية والحياة ، أما « حافظ رجب » فقد اعتمد
 اسلوبا مغايرا ، وذلك بان عمد في معظم القصص التي كتبها الى تجريد الانسان
 من هويته الانسانية بتحويله الى مجرد شيء ، فيسلبه بذلك القدرة على
 الاحساس ، فيصبح وعاءا خاليا من المشاعر والعواطف ، ويكون الاغتراب
 أعمق تأثيرا وأشد ضراوة ، ففي « الاب حانوت » نوع غريب من العلاقة
 تجمع (تفصل) بين الاب والابن ، حيث يتحول الاب نتيجة لتلهوات الواقع
 الى مجرد « حانوت » يبيع للزبائن ، له جدار ، ويدخله موائد وملاحات
 وموائد ، كما يرتدى « فوطنة » يجمع فيها القروش ، ويرفض الابن ان
 يتحول هو الآخر الى حانوت ، فيجاهر بالتمرد ويرفع السكين في وجه
 ابيه/الханوت (رفع السكين في وجه الحانوت ليشق جدرانها ، فصرخ الحانوت :
 ترفع السكين في وجهي) (٩) وحينما يشهر الابن السكين في وجهه
 الاب/الханوت ، فانه يعلن في نفس الوقت رفضه لأن يتحول الى شيء ، حتى
 لو أدى به ذلك الى الاجترار والاقدام على ارتكاب جريمة قتل الاب ، انه يابى
 أن يعيش مستلبا وفق قواعد وقوانين املتها عليه ظروف مجتمع جائر ، وفي
 معظم قصص « حافظ رجب » نلمح سخطا ورفضاً يكاد يصل حد العصيان
 لكل القوى التي تحاول سلبه حريته سواء تمثلت هذه السلطة في الأدب ،
 الزوجة ، العشيق ، رؤساء العمل .. الخ ، وفي قصة مثل « الأمطار تلهو » (١٠)
 تتكاثف عناصر مختلفة لتفصح عن طبيعة العالم الذي يحاصر البطل
 من كل مكان ، فهناك الأمطار التي تسقط فجأة لتفترق السطح حيث يسكن
 البطل في غرفة صغيرة مع زوجته وابنته ، وتتداخل الاحداث لتخلق حسا

ماساويًا شديد الغرابة ، تلتحم فيه العناصر السريالية مع منطقة الكابوس ، لتجسد عالم الواقع بكل ما يحويه من متناقضات ، فالأبطال لا تكف عن السقوط ، بينما يفسد « المزrab » الذي يقوم بتصريف المياه مما يهدد بكارثة الفرق ، ويظهر البواب ، الذي يمثل في القصة سلطة قهر من نوع آخر ، فهو يرفض — من حجرته الحالية — إسداء أى مساعدة لحل المشكلة ، بل أنه حتى يرفض أى محاولة لإخراجه من حجرته ، ويخاطب البطل بقوله (يا ساكن السطح يا حثير .. انزل الأدوار الستة ، تجد الزعافة عند باب القصر) ونحن يحاول البطل إحضار الزعافة لتنظيف المزrab ، يهوى من فوق السلم ليتحطم عموده الفقري — ويمكن أن نلمح ما في ذلك من دلالات العجز — فيعود خائب المسعى مهزوما (صعدت السلم درجة درجة ، في يدى الجلدة المقطوعة ، وفي يدى الأخرى عابودى الفقري المكسور) ولأنه لم يعد قادرا على الفعل ، فإن ذلك ينعكس على طبيعة علاقته مع زوجته ، التى تتحول نجاة الى كائن من نوع آخر ، فهو لم يعد بأكفئه فعل أى شئ سوى أن يجلس فوق سريريه ويردد (أنا نصف رجل الآن) وفي المسابل تظهر شخصية المرأة / الزوجة تلك المرأة التى (تهقه بنبطة كلبا لطمتها قبضة المطر : تفتح كفيها .. تمطىء الكنان بالماء .. تشرب وتزوم) فهى التى تقف وسط الرجال مسرورة بهم لأنهم لم يعودوا الى الخيام وقبائيرهم في أيديهم وسلاسل ظهورهم مربوطة فى أعمدة السرير .

التفكيك وإعادة الصياغة :

— وفى قصة «مخلوقات براد الشئ المغلى» (١١) تتفانر عناصر أخرى لتضيف خيوطا جديدة الى النسج العام لباتى القصص ، فنجدته يعتمد أيضا على منطق التفكيك ، وإعادة صياغة الأشياء على نحو آخر ، معتادا على منطق القرباط غير السببى ، فيكون مغزى الأحداث كلها فى مجمل علاقاتها النهائية ، فالقصة تبدأ على لسان البطل بقوله (أنا رجل تكنفى الغربة من كل الأركان) ، ولأن الأحداث تدور بداخل قهوة فإن الأشياء والأشخاص يتخفون سبت وطابع المكان ، فالبطل يجلس بداخل علب السجائر يحفظ ماركاتها حتى لا ينسى ، بينما يقبع « فانجلى » صاحب القهوة بداخل البراد ويعبود الكاتب الى استخدام لغة الفصل فهو دائما (ينظر الى وجه نفسه) و (يصعد الى مكان ذاكرته من هناك يمكنه مراقبة نماذج الأثيرة : صبي الحلاق الاصم ، الذى يمتنى أن يصبح مظه أصبا حتى يتفاهم معه ، ومن بين الكائنات التى يفرزها لنا « براد الشئ المغلى » مويس القزم والسبح الأحنية والدمية اليونانية العجوز ، وكذلك صبي الحلاق الاصم ، وذلك الأمور الغريب الذى يدخل القهوة حاملا أرتالا من الملابس المستعملة ، وما أن يصفق للسقف حتى تنفتح طاقة ، يتساقط منها

رجال عراه ، فيكسوهم بما يحمله من متاع ، وتؤكد عوالم السريالية تلك على غرابة ذلك العالم ، كما تفضى عليه نوعا من الواقعية السحرية ، التي لا تستطيع أن تخفي عمق التشوهات ، بل انها تدفع بالعمل نحو أبعاد أخرى مختلفة ، وتغنيه بما تقدمه من صور متلاحقة تدفع من أعماق اللاشعور لتطفر فوق السطح عاكسة تفاعلات القاع ، وتناقضات الفتح .

— ويستمر « محمد حافظ رجب » في مفاجأتنا بقروائبه الإبداعية ، فيستخدم من الأساليب ما يعينه على تقديم رؤاه ، المستمدة من وقائع عالمه النفسى ، فيبعد كما سبق أن قلنا الى تفكيك الحدث ، فيبدو في بعض الاحيان متناقضا مع نفسه ، نتيجة لاسلوب التداوى الحر ، كما يغيب أحيانا أخرى منطق القتابع السببى ، فيبدو البناء متهيلا ، ويغيب دائما قانون العلية ، فتتعمد الصلة بين الأساليب والمسببات ، ولتبدو الأشياء وكأنها منفصلة عن بعضها البعض لا يحكمها سوى قانونها الخاص الذى تتحرك وفق خصائصه دون أن يجمع شتاتها بناء على محكم .

— الا انه على الرغم من ذلك كله ، فقد يبدو عدم المنطقية ، نوع من المنطق الخاص الذى ابتدعه الكاتب وبرع فيه ، فانشأ أسلوبا خاصا يعتمد على المفارقة الشديدة ، معتادا في ذلك على طريقة في الأداء ، لا تفقد للكفاءة الفنية ، متوسلا في ذلك كله بموهبة أصيلة استطاعت أن تقدم للأدب عامة ، ولل قصة القصيرة بصفة خاصة ، انجازات هامة ، متميزة دفعت بها العديد من الخطوات نحو آفاق الحدائث .

بهاء طاهر:

(ولعبة القناع)

— على الرغم من أن « بهاء طاهر » لم يحظ بمثل ذلك الاهتمام النقدي الذى حظى به أبناء جيله ، وعلى الرغم من بعض التجاهل الذى صاحب طلوع أعماله القليلة ، الا أن ذلك كله لم يخف حقيقة كونه طراز فريد من الكتاب ، له أسلوبه الخاص الذى استطاع به أن يطرح اسهامات متميزة في صلب عملية تحديث القصة المصرية القصيرة ، فقد انبسط — دونما عن أبناء جيله من المجددين — بطريقة خاصة في التعبير ، فلم يلجأ مثل كثيرين غيره الى اغراق نفسه في مقاهات الشكل ، بل اعتمد كل الابتعاد عن استهلاك طاقته الإبداعية في صراع التجريب ، ومن صلب علمه نبتت أدواته ، ومن بؤرة رؤاه استمد خصائصه الأسلوبية، ظهر ذلك واضحا في شكل تعامله مع المفردات ، فعكست طبيعة اختياراته للجمال والعبارات شكل توجهاته ، فلم يلجأ الى حيل التكيف ، كما اعتمد عن التجهيل والتعتيم ، وانتهج

منذ البداية أسلوبيا وإتقيا يبعد عن أي أغراب وغبوض ، كما أشاح عن لغة المعميات والألفاظ والتكثيف الشعري الشديد ، وإن لم تخل أعماله من بعض شاعرية ، هذا وقد استفاد إلى حد كبير من الطرائق التقليدية في لغة القص ، فيبدو لك العالم الذي يطرحه قريبا ، شديد الألفة والبساطة ، ومن هنا يمكن تمييزه الخاص ، خلف ذلك القناع الذي يحاول الكاتب أن يوهنا به تدور أكثر الأشياء غرابية ، وتكون أكثر الأحداث لا معقولة (فما أن تقرأ بهاء طاهر دفعة واحدة حتى يتخلق في داخلك سؤال يهتف : أي عالم غريب هذا ؟ إذ القصص كلها تصوغ لك تفاصيل عالم كابوسي مغزى إلى أقصى حد ، ومقدم بألفة عادية إلى أقصى حد أيضا ، وكأنا ليس فيه ما يثير الدهشة أو ما يدعوا إلى الاستهجان ، إذ استحالت غرابيته تحت وقع معالجة الكاتب الفنية إلى نوع من الغرابية الحميمة التي يألها الجميع (١٦) — لذلك فقد انتهج « بهاء طاهر » منذ بداياته الأولى طريقة تكاد تكون تقليدية في كيفيات التعامل القصصي ، ربما حتى يمكنه تعرية ذلك الكامن وراء السطح ، ولتوضيح حجم المفارقة بين الخارج الخادع ، والداخل وما يحتوي عليه من غرائب وأعاجيب ، وليفصح من خلال الوسائل التقليدية خلل الواقع المصقول ، البالغ الموضوعية من الخارج ، بينما إذا ما حاولنا النظر إلى ما وراء القناع فوجدنا بغير ما نتوقع ، وما لم يخطر لنا على بال ، أنه عالم خاص ، استطاع « بهاء طاهر » أن يستخلص خصائصه ويصوغها في رؤى فنية بالغة الدلالة والعمق والانضباط .

— وقصص بهاء طاهر — في معظمها — تصور العالم بخيوط علاقاته ، وكأنه شبكة كبيرة لأبد في النهاية من أن تسقط فيها ، تلك الشبكة التي تمتد أنزعا اضطوبية لاحتوائك في برائتها أينما كنت ، وإذا ما فكرت بأنك في منأى عن حبالها ، فقد تكون واقعا فيها بالفعل فهذه الشبكة غير المرئية دائما ما (كانت معدة له من قبل ، ولم يكن عليه إلا أن يقع فيها) (١٧) وهناك احساس ما بالخديعة وعدم الشعور بالأمان في عالم يتلوه بكليها ، لذلك فإن معظم قصصه غالبا ما تبدأ بداية تقليدية شبه عادية ، لكنها لا تلبث بعد ذلك — وعبر تفاصيل دقيقة — أن تتحول إلى كلبوس مزعج ، وتبدأ الشبكة الجهنمية في نسج خيوطها ، حيث تتجمع وتتضافر لتصنع حلقة مهيكة لا يمكن الخروج منها ، أو النفاذ عبر حلقاتها ، مما يستحيل معه تحقيق أي نوع من العلاقات السوية ، فيقيم جو من الاسترابة ، وتبدأ الشكوك المبهمة لتحوط كل شيء ، ففي قصة « الخطوبة » (١٨) تتجمع صور مختلفة لطبيعة تلك الاسترابات فالبطل — وهو من أبناء الطبقة المتوسطة — يذهب لخطبة الفتاة التي

يحبها ، ويأخذ في الاستعداد لهذه المناسبة ، بارتداء « حلة » جديدة ، ويتألق مثلما يفعل أى شاب حين يتقدم لخطبة فتاة ، والقصة تبدأ بداية عادية ، تقليدية ، ليس فيها أى مجال لعصر المجاعة ، وتختفي كل التوقعات وراء التداوى المنطقى (كنت قد اعتنيت بكل شيء . اخذنى صديق مجرب الى حلاق مشهور قص شعرى وصفه وذلك ذننى وتقاضى جنيها ، وبعد ذلك اشترينا ربطة عرق خضراء غالية وأزرار فضية للقميص ، وفى النهاية عنفنا وقتت أمام المرأة أصبحت وكأنى شخص غريب ، لم اكن أكثر وسامة لكنى كنت مختلفا : بشعر لامع وراكد كأنه ملتصق بالجلد ، وذقن لامعة أيضا ومحتقنة ، وياقة قميص صلبة ومحككة) ويقوم « البطل » بعد ذلك بعمل ما تقتضيه التقاليد فى مثل تلك الاحوال ، فيذهب لمقابلة والد الفتاة ، ومن هنا يأخذ الحدث فى النمو على نحو آخر مختلف تماما ، فمنذ ان يدخل الاب حتى يختطف « الايقاع » تماما ، وتبدأ عملية محاكمة طويلة « للبطل » يتعرض فيها لاستجواب ، يضطر معه ان يسرد تاريخ حياته ، لكفه فى النهاية يجد الشبكة وقد أحكمت خيوطها حوله ، فيخرج الى الشارع منسحقا ، مهزوما ، يائسا (جفت عرقى قبل ان اخرج ، ولكن بينما كنت انزل السلم تعثرت قدمى وسقطت على وجهى ، قمت بسرعة ، ويسدات أنفص التراب من ملابسى وجسمى ، استندت قليلا على مقبض الباب الخارجى الكبير حتى هدأت . كان المقبض زهرة كبيرة مقلقة من النحاس) أنه ذلك العالم الاثير ، لدى الكاتب ، الذى يبدو لأول وهلة متناسقا مغلفا بقشرة رقيقة من المنطقية ، لكنه بعد ان يزيح هذه القشرة الرقيقة ، سرعان ما تكشف فداحة ما يكن وراء تلك القشرة من علاقات مريضة ، لا يمكن تبريرها او اصفاء أى نوع من المنطق عليها ، لأنها تخضع فى النهاية لمنطق خاص تبناه الكاتب للانصاح من طبيعة التشقق ، وروح الخلل الذى يتخفى وراء القناع الخارجى .

— وغالبا ما يخضع شكل الحدث فى نموه عند بهاء طاهر ، لمجموعة من المصالحات الغربية ، تحرف به عن مساره التقليدى ، وتقوده الى مناطق أخرى مختلفة ، لتفصح عن صور من المتناقضات الغربية التى يحفل بها واتسع يخضع كل شيء فيه لمنطق غير مفهوم ، لا يمكن التنبؤ بآلية احتمالات لما يمكن أن يفرزه فى كل لحظة ، فتقع الاحداث فجأة ، وتتم الانتقالات فيها دون أى مبرر ، ويصبح لكل شيء قانونه الخاص ، ومنطقه الذى يبتعد فى كثير من الاحيان عن أى منطق ، ويستعصى على أى تبرير ، وقصة « الكلمة » (١٤) من القصص النادرة ، التى تعبر عن لغة عصر كليل ، وتمثل أبلف تمثيل لحياة غريبة ، حيث لا يمكن على الاطلاق التكهّن بنأى شيء ويصبح

تفسير الوثائق نوعا من العبث ، ومخالفة لروح المنطق العام ، ففي القصة ، يتعرض البطل — الذى يعمل موظفا — لحادث اعتداء ، ويتم فعل الضرب هكذا فجأة ، ودون أى سبب أو مبرر واضح (حدث ذلك قبل الظهر ، كنت جالسا الى مكتبى اكتب مذكرة بحالتى الاجتماعية كما امرنى رئيس القلم عندما تخط رجل متوسط الطول واخذ يشتمنى بهدوء وبصوت رتيب . فتحت فمى لالطق فلكنى فى فكى يعنف ثم هوى بقبضته على رأسى) ولا يكون على البطل ازاء ذلك كله الا الاذعان لتلك الإرادة الخارجية ، والاستسلام لها ، حيث تبدو أى مقاومة كتعوج من العبث ، لانها مقاومة لاحداث تفتقد للسببية وتستعصى على التبرير ، فكل الحوادث تنفخ فجأة دون أى مقدمات ، وبلا أى تهديد ، وبغير توقع ، ولكن يبقى دائما السؤال الذى يتردد على لسان البطل ، محالوا ايجاد أى تفسير لذلك الذى حدث (أنا ليس عندى أسرار أخفيها ، ولم اتشاجر مع أحد فى حياتى بحيث يكون عدوى ، ولكن هذا الرجل تقدم منى بمنتهى الهدوء ، ونادانى بأسمى ، ثم ضربنى .. غليذا ؟ !) ويظل السؤال وائسا معلقا ، بحيث تغيب الدوافع وتتقدم المبررات ، لاتكون هناك ثمة اجابة ، ويبقى كل شيء رهنا لمصادفات لا معنى لها .

— ويستخدم بهاء طاهر فى التعبير عن شكل عالمه لغة بسيطة يحاكي بها صور الواقع ، فينأى عن الكلمات الغريبة ، ويلجأ الى أكثر التراكيب سهولة ، وتعبير طبيعة اختياراته عن درجة عالية من الحذق التقنى ، وقدرة تلقائية على الحكى والمتابعة والتشويق ، كل ذلك يتم بطريقة تبدو عادية ، دون ادعاء حرفية متصنعة ، لكننا غالبا ما نجد انفسنا ازاء مسافة غير مأمونة بين ما تطرحه الاشكال الخادعة ، وبين الأجواء الداخلية التى تطرحها عوالم القصص ، فما أن تنزلق القدم حتى تحتويك الشراك ، وتلف حولك خيوط الشبكة من كل جانب ، ويكاد هذا الأسلوب أن يصبح القيمة الأساسية التى لا تخلو منها أى من أعماله ، ففي قصته الأخيرة (بالأمس حلمت بك) (١٥) تلح نفس العناصر السابقة ، ويتأكد ما سبق أن اشرنا اليه من خصائص تعبيرية ، فالبطل — الذى يعمل بمهنة اجنبية تقع فى الشمال — يجد نفسه محاصرا بالوحدة من كل مكان ، ولا يجد عزاء — حيث يفقر التلح كل شيء — سوى المرأة ، يكلم نفسه من خلالها ، فكما أن الداخل يقهره البند والوحشة ، ففي الخارج أيضا يصرخ الجليد (كان الثلج على الرصيفين عاليا ، يعتقد بساطا ناعما ولابعا على جنبى الطريق الاسود المفصول ، وكان يصنع من اغصان الاشجار العارية من الاوراق ثعابين بيضاء متعرجة ، ويمتد الشعور بالوحدة والغربة ليشمل كل شيء ، فيجعل من الأشخاص جزرا متصلة ، فتزداد وطأة المعاناة ، ويكون الخلاص فى محاولة ايجاد لغة للتواصل عبر علاقات

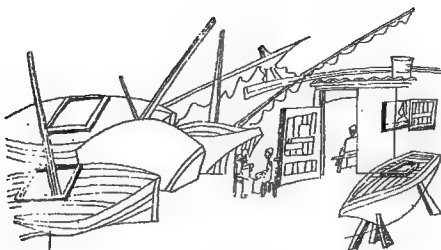
الأصدقاء ، لكنهم جميعا يمانون اشد حالات الاكتئاب ، فكمال — صديقه ويكون الخلاص في محاولة ايجاد لغة للتواصل عبر علاقات الأصدقاء ، لكنهم جميعا يمانون اشد حالات الاكتئاب ، فكمال — صديقه الذى يعمل فى البنك — يقول له فى التليفون (ان هناك تلجأ يغمر روحه) أما صديقه الآخر فتحن فيهرب الى عوالم الصوفية على يجد منفذا للهروب (فى هذا الاسبوع اهدانى فتحن ، زميلى فى العمل كتابا عن الصوفية ، كنا قلة من العرب نعمل فى مؤسسة عربية فى هذه المدينة ، لكن رئيس المؤسسة ومعظم العاملين فيها كانوا من الأجانب ، وفى هذه الظروف احب فتحن الصوفية) وتبوء محاولات الخروج والتواصل كلها بالفشل ، لأن هناك واقع يفرض قوانينه ، ويحدد شكل العلاقات وطريقة التعامل ، واسلوب الحياة ، فتغيب الانسانية وسط عالم تحكيه الآلة ، لكن على الرغم من ذلك كله تفصح الحياة فى تحولاتها عن وجه آخر ، وتثبت بارقة أمل تأخذ صورة علاقة جديدة بين البطل واحدى الفتيات ، تتم عبر عدة لقاءات — بالمصادفة — (كان شعرها الأصفر مقصوصا حتى رقبته ومفرقا فى الوسط تتدلى منه خصلة مصفوفة بعرض الجبين ، وكان ذلك وطابع الحسن فى خدنها يعطيان وجهها المستدير شيئا من الطفولة) ومن خلال تلك المصادفات التى تبدو عابرة ، تنشأ خيوط جديدة تضيف الى النسيج العام ، كما تمنح الحدث ابعادا أخرى مساوية — تعمق من فداحة الجرح ، وتؤكد على مشاعر الاغتراب ، على المستوى الآخر تبدأ حركة الهبوط تأخذ ثورتها ، فكمال يلوذ بوحدته ، ويتبع داخل ذاته ، ليحيها — فى الغوطة — من جسيم الآخرين (اعتبر اننى أعيش فى صحراء وأن شققتى خيمة . خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبدا ، ولا اعتبر ان هناك بشرا) وهو حين يفعل ذلك انها يفعله وفق منطق خاص ، وهم يعى حقيقة تلك الحضارة التى تحمل بداخلها علامات فنائها ، حضارة لا تحمل — رغم رونقها البادى — سوى البؤس والتعاسة والانفاس بكافة صورته وأشكاله (كل هذه الأشياء لعب من الكرتون . البيوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة ، والمقابر ذات التماثيل والزهور ، كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال . انظر الى الداخل ولن تجد سوى الخراب) وتطفو الأحلام والكوابيس لتضيف بمرورها عناصر أخرى ، موازية لحالة الخصام تلك التى تبسط ظلالها ، وتعكس فقدان الصلة والتواصل ، والرغبة فى الفرار (بالأمس حلمت اننى قابلت معاوية بن أبى سفيان ، وأننى كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين ، فغضب معاوية وقال : ضعه فى السجن مع طه حسين ، لكى استطعت إن اهرب ، وركبت تاركى فوجدت نفسى فى ميدان العتبة) ومن خلال ذلك الهذيان المحموم يتقلص الواقع ، وتزاح القشرة الرقيقة عن حقائق غريبة ، غلية فى الغرابة ، فالبطل يخوض صراعا لا فكك منه مع

علاقة غير متكافئة ، تحمل في طياتها اختلالات حضارة تبدو شامخة ومتعالية ،
فحينما تتوثق العلاقة بين البطل وتلك الحسنة التي يقابلها بالصدفة تقول
له (يبدو أننا تلقتى في كل مكان) لتضيف بذلك عناصر أخرى قدرية ،
فالخيوط هى التى تحرك الشخص وفق ارادات خارجة ، وما على هؤلاء
الشخص سوى أن يتحركوا وفق حركة الخيوط المشعورين اليها ، حتى
أنه حينما تخبره « ماري » - وهذا هو اسمها - أنها قررت أن تواجهه ،
لا يكون ذلك سوى أحساس بالتسليم والاعتراف ، وتبدأ - حين تصحبه الى
مزلها - الادلاء باعترافات تفصيلية عن حياتها في محاولة لمواجهة ذلك
الحلم المطارد ، ويبدو اللقاء بينهما نوعا من تعذيب الذات ، فيمتاعق مستويان
يمسكان حالتين مختلفتين ، لكن يجمعهما في نفس الوقت شعور موحد
(خارج النافذة حط غراب على شجرة الأرز ، أخذ يطير متخطيا بين
الفصوص ، وهو يبحث عن غصن لا يثمره الثلج ، وحين وجده فرد جناحي
حداده الأبدى وراح ينفضهما ثم انكمش) وفي الداخل يتلازم نفس
الاحساس ، فتتعمد لغة الحوار ، ويتقهقر العالم الخارجى كى يفسح
المجال لنوع آخر من هذيان الحضور/ الغائب ، فبينما يعجز البطل عن انقاذ
نفسه ، لا يصبح بمقدوره أن يقدم أى عون للآخرين (اقتربت منى وهى
تزحف على ركبتيها ثم قبلتني في جيبني ، كانت شفتاهما باردة كالثلج ،
فأمسكتها من كتفها . ليتنى استطيع أن أساعدك . ليتنى أستطيع أن
أساعد نفسي) وكان لابد لهذه العلاقة الغريبة أن تنتهى على نحو مأساوى ،
وفق طقوس وملابس تختلط فيها الهلوس بالأحلام بالكوابيس ، فذلك
الشرقى الغريب الذى يبدو دائما في حالة من الهدوء ، يظل يطارد فريسته
بطريقة طقسسية فلا يمكنها في النهاية أن تفلت من قبضته سوى بالانتحار ،
ويكون ذلك نوعا من الخلاص الجزئى ، ويظل شبح الموت هائما ، يتجول
في الدن الباردة ليبحث عن تحتته المستحيل .

— من ذلك كله نرى أن « بهاء طاهر » قد استطاع عبر ابداعاته
المتنوعة أن يقدم لنا رؤية متميزة ، أسهمت بحق في بلورة صيغة مختلفة
للقص ، بادوات تتميز بالسهولة والبساطة ، لكنها تنفذ الى جوهر الأشياء
دون اننى تعقيد او ادعاء مما جعله في طليعة أبناء جيله من كتاب الموجة
الجديدة .

المراجع

- ١ - صبرى حافظ - أجنة الرؤى الجديدة - ملحق الطليعة الأدبي ، نوفمبر ١٩٧٢
- ٢ - شفيق مقار - الطليعة ، أغسطس ١٩٧٢
- ٣ - غالى شكرى ، القصة المصرية القصيرة نظريا وتطبيقيا .
- ٤ - محمد حافظ رجب ، (غرياء) ، مجموعة قصصية - دار الكاتب العربى ١٩٦٨
- ٥ - مجموعة قصص قصيرة بالاشتراك مع آخرين ١٩٥٩
- ٦ - الكرة ورأس رجل - مجموعة قصصية - دار الكاتب العربى ١٩٦٧
- ٧ - من مجموعة مخلوقات يراد الشئ المفلئ ، دار آتون ١٩٧٩
- ٨ - المرجع السابق ص ٢١
- ٩ - من مجموعة الكرة ورأس الرجل ، قصة الأب حانوت ص ٨١
- ١٠ - المرجع السابق ص ٥٤
- ١١ - بهاء طاهر - مجموعة الخطوبة ، كتابات الجديد ١٩٧٣
- ١٢ - لعبة البراءة والدينونة والتحقيقات المستمرة ، صبرى حافظ - الطليعة سبتمبر ١٩٧٢
- ١٣ - من مجموعة الخطوبة ، قصة الأب ص ٢٤
- ١٤ - المرجع (١١)
- ١٥ - قصة قصيرة كتبت بتاريخ ١٩٨٣/١٢/٢٠ ، ونشرت بالمعد الثالث من مجلة ابداع - مارس ١٩٨٤



صباح الخير

شعر: محمد القدوسي

رايتك لم اكن ابدا.

احب الفجر مثل الان

« صباح الخير يا وطني »

وما زالت

خيطوط الليل في القرية

تصب الشاي والاحزان في كأس

تقسم رحلة اليوم .

« جناح الفجر للشيطان »

« وللميناء اثمار »

« وللخجان ملح الارض والنسيان » .

.. وتقسمني

صباح الخير يا وطني

رحلت اليك في مقلي

رايتك نصف اسطورة

وكان الجد حدثي

عن الفرسان

وعن يسرق الصورة

من العين

وانت لديه أوراق

وتصوير على الجدران

رأيتك ضيق مسجون

بسطر باهت اللون

رأيتك رعب مشنوق

على الجدران

صباح الخير يا وطني

رحلت اليك في عيني

رأيتك وجه محبوبي

وشمتك فوق أهدايي

صدي فلة

مناق البسمة الأولى

لمن أهوى

فراشات من الرؤيا

تنام على شفاه النور أغنية

فينطقها موأعيدا

ومازالت خيوط الليل في الغرفة

تطوق دفقة الاصباح تبهرني

خلالك .. تساعد اللون

.. صباح الخير يا وطني

رحلت اليك في قلبي

رأيتك واقفا .. جنبي

تيمس بساعة المعصم

وترقب مقدم المترو

رأيتك في قطار الصباح مزدحما

وصوت البائع المصوق في الحارة

رأيتك .. لم أكن أبدا أظن النسيم جغرافيا ..

.. خريطة جسمك الممتد في الأسواق أطفالا وتجارا ومبهورا

تراقب في زجاج الليل لافئة

تلون خطوة المارين ما تهوى

تزيغ لفتة التاريخ في أفني ..

...

...

مساء الخير .. يا وطني ..

المطلق والنسبي في الفكر العربي المعاصر

نماذج من الأدب المصري

د. منى أبو سنه

المطلق ؛ من حيث هو ميل نحو الكل كامن في الفصل الانساني . هو الموحد لشتات المعرفة في نسق معين . وأغلب الظن ان هذا هو السبب في أن تناول المطلق يقع في مقدمة الاستجابات الانسانية . بيد أن هذا التناول لا يتوقف على درجة ثقافة الانسان بحسب . وانما يمتد الى درجة تنوره . ومعنى ذلك أن هذا التناول ينبغي أن يرد الى النماذج الثقافية . وهذه النماذج تتجدد بالانتقاء ، والانتقاء هو الحاجة الاولى في الحياة الثقافية ، وثمة ثقافة لا تعمر اهمية لقيمة المال ، وثمة ثقافة أخرى تجعل هذه القيمة أساسية في جميع ميادين التنمية . وثمة مجتمع يقلل من شأن التكنولوجيا حتى في المجالات التي تهدو فيها ضرورة المحافظة على الحياة . وفي مجتمع آخر تواكب المنجزات التكنولوجية التغيرات الاجتماعية . وثمة ثقافة تتأسس على الموت ، وأخرى على الحياة الدنيا ، وثالثة على الحياة الأخرى .

ولأن مفهوم الموت أصبح محورا للحضارة الغربية فقد صدرت من هذه الحضارة مؤلفات عديدة تركز على ظاهرة الموت ابتداء من « موت الله » حتى « موت العائلة » (١) وهذا ما يخص الحضارة الغربية ، فماذا عن الحضارة العربية ؟

ثمة قصة تروى أن الفرنسيين ، أثناء حملة نابليون ، أرادوا لفت نظر المواطنين المصريين فأطلقوا « منطاداً » مملوئاً بالهواء الساخن .

وكانت هذه آخر صيحة في الحضارة الفرنسية . وكان رد فعل المصرى على غير ما يتوقع الفرنسيون وكان على النحو التالى : « اطلق الفرنسيون عفريتا فى الهواء بقصد الوصول الى الله واهانتة . بيد ان العفريت لم يرتفع الا قليلا ثم هوى » . وفى مناسبة اخرى يقال ان مصر يا اخبر اوربيسا : « ان ثمة شيئا مازال مطلوبا وهو قهر الموت . » فهذا هو المهم (٢) .

والموت يعنى اعدام المستقبل ورفض الابداع من اجل المحافظة على الماضى ، الى الحد الذى يتحول فيه الماضى الى مطلق . ومطلقة الماضى هى ، فى ذات الوقت ، مطلقة الموت . واذا ما استقر هذا المفهوم فى حضارة من الحضارات يصبح الموت هو المطلق الموحد لئجزات الانسانية ، اى يتساوى الوجود مع اللا وجود .

ومن هذه الزاوية نعرض لتاثير مفهوم الموت على البنية الفوقية للفكر العربى المعاصر المصرى بطرح نموذجين اديبين من مصر ، ونموذج نقدى من لبنان لثلاث من مشاهير الادباء ، والنماذج هى :

اغنية الموت لتوفيق الحكيم
مسافر ايل لصالح عبد الصبور
الثابت والمتحول لادونيس

تكشف « اغنية الموت » عن القيم السائدة فى المجتمع الريفى ، وهى قيم تدور على فكرة الموت بهما من علاقة جذرية بالثأر الذى ينبع من الموت ويتجه اليه . . ودورة الموت ، الحكومة بالثأر ، هى المطلق الذى يحكم حياة الناس فى قرية فى اقصى الصعيد . فالابن المتف ، العائد من المدينة حيث ابعثته امه حتى يتكلم نضجه فينتقم لابييه المقتول ، يرفض ارتكاب جريمة الانتقام او الثأر ، رغم تضرعات امه والابن يتوق الى تغيير قرينته المتخلفة ومقابلما رآه فى المدينة من تحديث وتمدن . وايا كان الامر ، فان الابن لم يوفق فى اقتناع امه العنيدة . وحين وجه اليها سؤالا عن اصل الموت جاء جوابها فى هذه الكلمات الغامضة : « علم هذا عند ريك الذى يعلم الغيب » . ومسلك الأم هذا يتفق مع ملحوظة « ليني بريل » عن مفهوم الموت فى المجتمعات البدائية حيث « يفسر الموت باسباب غير طبيعية » (٣) . ومفهوم الأم لا ينسحب فقط على الموت الطبيعى

بل على موت الآخرين بالقتل . لان « منقول القوة الخفية » الواردة في كلمات الام الى ابنتها ، كمنة في البرهان القبلى غير المحكوم بأية تجربة . وفي عبارة اخرى يمكن القول بلان « القوة الخفية » . قد احدثت الفعل الاجتماعى ، الاخذ بالثأر وما يترتب عليه من موت ، الى مطلق .

وتأسيسا على ذلك فان الموت كمطلق غير متميز عن الحياة ، بل قد يكون بديلا عنها . وفي سياق المسرحية ، وحين يشتد الجدل بين الام وابنتها فانه يحاول ، من غير طائل ، ان يلفت انتباه امه الى مفهوم التمنية ، وذلك حين يعرب عن رغبته في تغيير أسلوب الحياة في القرية ، وفي تثبيت دعائم الحياة الائمة الودعية لاهل القرية . يقول الابن لاه : « ان غايته الوحيدة من المجيء ان افتح عيون الناس على الحياة . لقد احضرت معى الحياة » (٤) . وترد الام العنيدة قائلة لابنتها « وهذا ما كنا ننتظره بفارغ الصبر .. مثل الموتى في انتظار لكى تهبتا الحياة مرة اخرى » . ان الحياة في نظر الام ، ليست سوى استرداد شرف العائلة بفضل فعل القتل . ومن هذه الوجهة فان الحياة هي امتداد للموت . ان المنطق الكامن في دائرة الموت - في الحياة هي امتداد للموت . ان المنطق الكامن في دائرة الموت - في الدنيا ليست الا امتدادا للموت ، والموت ليس الا امتدادا للحياة الدنيا في الحياة الآخرة . ومن ثم فان من يتبرد على مطلق الموت محكوم عليه بالموت بيد امه التى ليس لها من دافع أو سلوى في هذه الحياة سوى تنفيذ أوامر المطلق ، والحفاظ على التقاليد . ومن هذه الوجهة فان الموت ينتصر على الحياة ، والثبات على التحول .

ان الاعتقاد في التحول المتبادل بين الموت والحياة ، على حد قول الام ، موروث من الحضارة الفرعونية القائمة على الاعتقاد في عودة الروح وخلودها . وبهذا المعنى فان الموت يحكم الحياة ويوجهها . ومن ثم فان الحفاظ على هذا التراث يعنى ان مفهوم الموت مازال جاثيا ومنعيا للمصريين من تغيير الواقع الذى هو المعنى الحقيقى للتنمية .

اما في « مسافر ليل » مفهوم الموت متبايزا تبايزا كيفيا ، وعلى الرغم من ان صاحب مسافر ليل يتخذ من مقولة نيتشه « موت الاله » نقطة البداية ، الا انه يتشكك في تأثيرها على الانسان المعاصر .

ان عبد الصبور يستجيب لفلسفة نيتشه مع طرح تأويله الخاص ، وهو تأويل يفضي الى أحداث تغيير في مقولة نيتشه ، كما انه يفضي

الى تناول فلسفة نيتشه من زاوية العلاقة بين القاهر والمتهور ، ومن زاوية رؤيته التاريخية التي تدور على أن التاريخ متكرر ويستند الى النماذج . مدوران التاريخ يعنى أن الماضي تلتزم في المستقبل ، ومتوضع فيها يسمى بظاهرة الشمولية ، وهى ظاهرة يمثلها عامل التذاكر أو « عثرى المستزة » ، وهو دكتاتور قريب الشبه من الآله ، فى حين أن المسافر ، وهو الإنسان العادى ، يمثل الجماهير المطحونة .

والعلاقة بينهما تكشف عن القسمة الثنائية بين القاهر والمتهور ، وهى قسمة ناشئة من فقدان الإنسان لهويته وهوية الآله . ويوجه عامل التذاكر اتهاماً الى المسافر بأنه قاتل الآله وسارق هويته فيقول :

يا عبده .

قف ، واسمع وصف التهمة
انت قتلت الله ..
وسرقت بطلقة الشخصية
وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان
والسبى القسطنطين .
فى هذا الجزء من العالم
باسمك يا عثرى المستزة .
أفتفتح المجالسة (هـ) .

ويرفض الراكب مناقشة المقدم فى إنكاره للتهمة ، بل إنه يواصل حديثه عن « هجرة الله لهذا الجزء من العالم » وعن الحاجة الى تصحيح هذا الوضع وذلك بقتل من قتل الآله واستعادة بطاقته الشخصية وهى بطاقة يفتح ، فى نهاية المسرحية ، أنها ببضياء لا اثر فيها لكائن . وفى النهاية يموت المسافر بطعنة من السائق فيكتمل العقاب .

يصف عبد الصبور مسرحيته « مسافر ليل » بأنها « كوميدى سوداء » مشحونة بسخرية بريضة ترقى الى مستوى اليأس العذى ، وفكرتها المحورية أن تحول الإنسان الى طاغية يستلزم بالضرورة تاليه الإنسان وتطلعه . ومن هذه الزاوية فإن الطاغية (عامل التذاكر الدكتاتور) وهو إنسان قد تطلق ، يحل محل « المطلق » ، فيقتل الآله ، ويصطنع هوية هذا الآله . بيند أن الإنسان ، بهذا الفعل ، أنها يقتل ذاته بأن يغترب عن إنسانيته ، ويحولها الى مطلق . وهذا بدوره يقضى الى تدمير إنسانية الإنسان . ذلك أن الطاغية المتفطرس ،

وهو يؤله ذاته ، ليس لديه إلا اشغال حروب التدمير عبر التاريخ .
ومن ثم فان عبد الصبور يتصور أن بزوغ الفاشية في عصور التاريخ المتباينة ،
ومن بينها العصر الحديث ، انها هو مردود الى اتخاذ الانسان دور
الاله . وفي عبارة اخرى يمكن القول بأن النتيجة المنطقية لموت
الاله ، في رأى عبد الصبور ، هي موت الانسان .

ان المسرحية تدل على أن الطاغية ، في محاولته التشبه بالاله
يسلب هوية الجماهير من حيث انها صانعة التاريخ ، وصانعة
الثورة ، ويردها الى مجرد كائنات مذنبية محاصرة بجرعة وهمية
هي قتل الاله وسلب هويته ، وهي جريمة الطاغية ذاته ، ومن ثم
فان الجماهير في شغل شاغل من أجل تبرئة نفسها بدلا من أن تتشغل
بتحرير ذاتها من الطاغية . وبهذا المعنى فان الجماهير محكوم
عليها بالبقاء الأبدى في هذا الوهم من حيث أن القاضي والنائب
العام هما شخص واحد في الانظمة الشمولية .

ان نظرية «موت الاله» تكشف عن فارق كفي بين تاويل
كل من صلاح عبد الصبور ونيقشه . في «تطور» الانسان هو منظور
نيقشه ، و «تكون» الانسان هو منظور عبد الصبور ، وهو منظور
تاريخي متصل بالسلطة السياسية بسبب القسمة الثنائية بين الصاكم
والجماهير . وهذا المنظور التاريخي عند عبد الصبور هو التراث الفرعوني
حيث أن الملك هو الاله للعبود ، والنظام السياسي انعكاسي لعلاقة
الصاكم بالجماهير كاساس انطولوجي ملازم لوجود الانسان . والنتيجة
المنطقية لهذه الظاهرة الغياب التام للتغير الاجتماعي الاصيل ،
والانكار البين لامكان التغير الحق الذي يمكن تحقيقه بالمشاركة
الفعالة للجماهير . وانكار عبد الصبور لفاعلية الجماهير مردود الى تمطلق
الحاكم ومن ثم فهو ينفي أى رؤية مستقبلية للتغير . ومن هذه الزاوية فانه
يصبح مريسة للتراث الثقافي المرفوض من قبله . وهذا بدوره يكشف
عن عجز معين ، وأعني به الهوية التي لا يمكن عبورها بين آمال الأديب
في التغير واقتناعه القلبي بالفرعونية . وهذا العجز ، فضلا عن أنه
يكشف عن ايديولوجيا معينة ، فهو يدل على أن الحجج المطروحة في
المسرحية اقوى من آمال الأديب ذاته .

ان النماذج الأدبية السالفة الذكر ، على الرغم من تعددها ،
فانها تكشف عن وجدة رؤية تدور على تجميد الماضي ومطلقة
الموت ، وبالتالي نفى أى رؤية مستقبلية من حيث انها ضرورية للتغير
المرتبب . وقد عبر الأديب اللبناني أدونيس تعبيرا قويا عن هذا النفي
للتغير في الفقرة الملهمة التالية : « لم يدخل التحول في بنيمة المجتمع .

العربي بحيث يغير ويطور ، بل ، على العكس ، رأتها الفئات السائدة خروجاً وأعطته اسماً يقصد منه التحقير والذم هو البدعة ، وسُميت أصحابه أهل الابتداع والاهواء ، وحاربت البارزين منهم بالتشهير والقتل ، وبالسجن والقتل ، وقضت أخيراً على كل اتجاه مبدع . وكان ذلك ايذاناً بانطفاء التوهج الجدلي داخل المجتمع ، وسيطرة الواحدية الابتاعية ، أي أنه كان بداية الانحلال من داخل مما كان مقدمة طبيعية للانحطاط » (٦) .

ان هذه الوحدة العضوية بين تجميد الماضي وإنكار الإبداع في الثقافة العربية يفرض الى ضرورة تطيل تناول العرب للتكنولوجيا . فمن المعلوم ان العرب لا يشاركون في انتاج التكنولوجيا ، أي ان صناعة الآلات ، من حيث انها متميزة عن استعمالها ، انها هي مسألة غريبة على العرب . ان هذا المفهوم عن غياب الصناعة ناتج من انكار التغير والإبداع بدعوى صيانة الهوية الحاضرة الاصلية . وهو ما عبر عنه أونيس حين قال : « ان شخصية العربي هي . . شأن ثقافته تتمحور حول الماضي . ولعل في هذا ما يكشف ، من جهة ، عن التناقض في موقفه من الحداثة الغربية : فهو يأخذ بالجزات الحضارية الحديثة ، لكنه يرفض المبدأ العقلي الذي أبدعها . والحداثة الحقيقية هي في الإبداع لا في المنجزات بذاتها . فهو إذن يرفض الحداثة الحقيقية : أي يرفض الشك ، والتجريب ، وحرية البحث المطبقة والمفسرة في اكتشاف الجہول وقبوله » (٧) .

ان الآثار السلبية المترتبة لهذا الموقف على عملية التنمية في العالم العربي لها جسيمة للغاية . فنفي الرؤية المستقبلية والإكتفاء برؤية أثرية نابعة من الماضي أدت الى غياب الإبداع وهو الصفة الحقيقية للتنمية بمعنى قدرة الإنسان على تغير البيئة والتحكم فيها . وغياب الإبداع يلزمه تنمية مزيفة ناشئة من خداع بصرى ان ثمة رؤية مستقبلية في حين انها رؤية ما ضوية مطروحة في المستقبل .

ان العلاج الحاسم لهذا التجرد هو نسبية المطلق ، وذلك بلحد امرين : اما ان ينعزل المطلق عما هو علماني ، واما ان يطبق . وقد تحقق الأمر الأول في الغرب بفضل حركة الإصلاح الديني وبفضل التنوير . وغياب هاتان الحركتان في العالم العربي قد عرقل ظهور التحديث والتصنيع ، وحول المغرب الى مجرد مستهلكين للتكنولوجيا .

ان عزلة العرب من عملية التنمية في الحضارة الراهنة تطرح
السؤال التالي : أين موقف العرب من الحضارة القادمة ؟

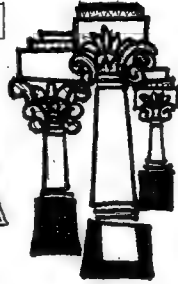
ان الفن توفلر في كتابه « الموجة الثالثة » يبشر بموت الحضارة
الراهنة وبيزوغ حضارة جديدة . هذه الحضارة الجديدة
« تجلب معها أساليب جديدة للأسرة ؛ وطرقا جديدة في العمل والحب
والحياة » (٨) . هذه الحضارة الجديدة ، أو الموجة الثالثة على حد تعبير
توفلر ، لها مفاهيم خاصة . انها ، في رأى بروجنسكى ، حضارة
« تكنو الكترونية » ، وفي رأى دانييل بل « مجتمع ما بعد الصناعي » ،
وفي رأى السوفيت « مجتمع علمى تكنولوجياى » .

أما أنا فأرى أن هذه المفاهيم المتباينة عن الحضارة الجديدة
انها تنبئ من مؤشر مشترك ، من النسبى وليس من المطلق . ومن ثم
فان التنمية الحقة تفترض نسبية المطلق كشرط أولى ، وهو شرط منقود
في العالم العربى . ان هذا الشرط ممكن التحقيق اذا أصبح الانسان ،
هذا المخلوق النسبى والمتناهى ، غاية في ذاته ومعيارا للأشياء .
ان خير خاتمة نختتم بها هذا البحث عبارة مقتبسة من الزعيم الإفريقى
نيريرى : « ان أقصى نجاح للتنمية لا يتوقف على المطلق وانما على
النسبى أى على الجماهير » (٩) .

هوامش

- (١) كريستوفر كودويل « دراسات في حضارة تطفر » (لندن ١٩٢٨) ، جورج شلتاير
« موت التراخيدينا » (لندن ١٩٦٢) ، جاك كورون « الموت والانسان الحديث » (نيويورك
١٩٦٢) ، ت. التيزر وهاملتون « علم اللاهوت الراديكالى وموت الاله » (لندن ١٩٦٦) ،
دافيد كوبر « موت العائلة » (لندن ١٩٨١) .
- (٢) من كتاب رافائيل باغى « العقل العربى » (نيويورك ١٩٧٢) ص ٢٧ .
- (٣) ليلى بريل « العقلية البدائية » ترجمة ليليان كلير (لندن ١٩٢٢) ص ٢٧ .
- (٤) توفيق الحكيم . « أغنية الموت » (دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦) .
- (٥) صلاح عبد الصبور ، من « ديوان صلاح عبد الصبور » (بيروت ، دار العودة
١٩٧٢) ص ٦٥٢ .
- (٦) أدونيس ، « الثابت والمتحول » ، المجلد الاول . « الاصول » (بيروت ، دار العودة
١٩٨٠) ص ٢٧ .
- (٧) نفسه ، ص ٢١ .
- (٨) الفن توفلر ، « الموجة الثالثة » (نيويورك ١٩٨٠) ص ٢٥ .
- (٩) ج.ك. نيريرى ، « كتابات نيريرى عن الاشتراكية » (لندن ١٩٦٩) ص ٥٨ .

الأعمدة



منار فتح الباب

أوصد وسام أفنيه حتى لا يسمع خطوات حذائه يدب في ردهات المسجد الكبير في قرطبة ..

اختنقت الكلبات في حلقه وهم أن يخلق الكلب الصغير الذي يمزج بين الأعمدة الهائلة .. اصطدم بصاحبه الثرية تزدريه بعينها وتبالغ في احتضان عشيقها .. جحظت مقلتها .. أبطل ريقه .. يسرعون في خطواتهم .. أمي السرعة التي قلبتنا إلى الوراء ؟ يدعون الحضارة .. ونحن ؟ .. غصنا في أوحال المستنقعات لنفر بها هارزين ثم نسيناها كما نأكل السمكة ولدها .. تمر به موسيقى صاخبة تركض وراءها صفائر ذهبية .. يمسك بجيوبه ويركض هو أيضاً فلا ينتهي إلا إلى تماثيل نحاسية .. يخفي عن مخيلته نظراته التي تصدأ أمام غبار وهمي يتضاعف من الكتل الضخمة .. يفكر عجشاة الكعبة يوم خطبت أصنامها .. لو أنني حداد لشوهت منظرها .. لو أنني رياضي لقفزت إليها ثم مارست رفع الأثقال فالتقيت بها في النهز لتحدث طوفاناً يفوق المسالم إلى صحتي .. لو أنني أستطيع الآن أن أسام واقفا ..

يشعر بمن حوله ينصتون إلى هواجسه ، فيركن إلى جانب معتم ..

عبثاً يقرأ ما يحاول فهمه على الجدران .. سجدوا الآيات القرآنية .. لم يبقوا لنا سوى حجارة جوفاء تردّد أصداء الترافيل الغاضبة التي تتبعث في سيات فتتهز لها خيسوط عنكبوت منسوجة فوق رأسه .

يجلس بعيدا على الأرض .. يعبث بأسنانه .. يهرس بأصبعه نيلة
تتجول .. لا .. لا أريد أن أسمع .. الرحمة .. هنا .. آه ..
لا أكاد أصدق .. هنا كانت توطئ الأعناق الى تلك العمامة الحمراء
الزاهية التي تغطى عقلا عظيما .. تزوغ في بصره سيقان عارية وأيد
متشابكة .. كسا أمة واحدة .. تشابكت أيدينا في قديم الزمان يتماثل
المحارب .. كسا قوّة خارقة .. كسا .. ثم تسرب كل شيء من بين
أصابعنا « بكنا » ومن أجل « كسا » .. لم يبق غيرها ففقدناها .

فلأش كاميرا يثيره كالبرق .. ينهض ويهرول ليكتشف آخر صيحة
في عالم أجهزة التصوير .. تتحول الخطوط القصديرية في عقله الى
حروف انجليزية يسأل عن الوقت .. لا .. ليس هذا هو الشيء الثمين
الذي كنت أنتباهه يتزلج لسانه في فك كالصندوق المطلق .. يبحث
عن أشياء يأكلها .. تتصاعد أنفاس من حوله رايحا تدفعه ..
أصواتهم رموذ .. يرى الشموع أشبالا .. يحاول أن ينتشل نظراته
من حول ظله الباهت .. تظلم الدنيا من حوله .. تتراءى له القبة الكبيرة
تكلمه .. دغ الحوائط تنور بك .. احترس أن تهوى الى الأرض ..
ها .. انك تعشيق ما نصنعه .. تحترمه .. ولو على أنقاض
ما تعتقد به .. انظر بهدوء .. ها هي شمسنا تتسلل للأدباج وجنتك
من خلال الأزجاج الألوان الجميل .. أفق من كلبوسك .. أغرق في
أحلامك .. ستظل تسير بيننا الى اليسار وشمالا الى الجنوب وستتوه
بينهما .. فهمي طرفنا المتشابهة .. ستجدها في كل مكان .. خطوطا
معتدلة أو حتى معقوفة .. حلق بعينيك ونم .. لست أول أشياءك
النائمين .. ضم أهالك الى صدرك ونم .. لا تخف تلك الجبال
المدلاة .. انها أرجوحة لك .. تخيفتك أرجوحة .. نم .. يتقدم
اليه تمثال العذراء تحمل وليدها .. نم وسندوك الى مدينتنا الجميلة
المقدسة على جلقب ضفة نهر الأردن .. وقع على الهواء بأسك
.. وقع بغير اسمك .. لا بأس إن كنت نسيته .. فأنث في طريقك
الى السنين العميق .. نم وأنظر الى .. نم طويلا ..

يسلمتي بصره في أحضان الأعمدة الرخامية .. يرتعد أمام مرآها ..
تتراقص في كل منها صور له .. يا الله .. تتحشر ضريحاته في خلايا
مخه .. تنهشها الديدان .. تتجمع حوله أجنحة غريان وهيمية ..
منافرها خناجر سوداء .. يحس أن السماء تنطبق فوقه .. تنشب
فراعه بالهواء .. يشمر بقدميه تفوصان في بحر بترولينة عميقة
غروقه تتحول الى أنسلاك كهربائية .. يسيل دمه دموعا لا تجرى ..
يتصعب عرقه رمادا .. يضطلم بأحد الأعمدة .. وتنقض عليه
الأخرى .. يلوذ بالفرار ...

الإنسان ..

في قصص محمد أبو المعاطي أبو النجبا

د. محمود الحسيني



الإنسان في قصص محمد أبو المعاطي أبو النجما محور قضاياها الفكرية ، أنه دائم التفكير في الإنسان ، والإنسان بالنسبة له قضية كبرى ، لفنز محير يحاول حله ، علامة استفهام كبيرة يحاول العثور على إجابة شافية لها .. ومن هنا يدور التساؤل الملح لمعرفة كنه الإنسان ..

ويمكن تحديد هذه القضايا الفكرية المتشعبة التي تدور حول الإنسان في قصص كاتبنا في قضيتين رئيسيتين ، الإنسان محورها : الإنسان الفرد داخل مجموعة نقطة تذبذب داخل المد الجماعي ويمثلها مجموعة « **الابتسامة الغامضة** » . وتدور الثانية حول تجسيم المتناقضات في حياة الإنسان ، والبحث الدائب عن المجهول ، واكتشاف الحقيقة الضائعة وتمثلها مجموعة « **الوهم والحقيقة** » . وفي هذه المجموعة يطرح علينا صورا متعددة من صراع المتناقضات ، الوهم والحقيقة ، الصواب والخطأ ، الموت والحياة ، الوجود والعدم .

يستجد الكاتب صوره وقضاياها الفكرية من واقع الحياة المحيطة به ، في مزاجية تامة بين الفكر والواقع . ويصور هذه القضايا الفكرية في قالب فني ، بحيث لا تطفئ الفكرة على الصورة في مزاجية رائعة بين الفكر والفن وبحيث لا يشعر المتلقى بجفاف القصة أو معالجتها علاجاً فكرياً على حساب الشكل الفني .

وداخل هذا الإطار الفني المتناسك يتناول الفرد من خلال الجماعة ، ذواته فيها وامتزاجه بها بحيث يصبح وهو داخل المد الجماعي أسيراً فكرة تشده وتحدد اتجاهه وسلوكه . كل هذه المعاني نستخلصها من القراءة الأولى لقصص : « **الابتسامة الغامضة** » ، « **سحابة الغبار** » ، « **السباق** » ، « **الاسلاك الشائكة** » مجموعة الابتسامة الغامضة . يلج الكاتب في هذه القصص الأربع على فكرة رئيسية تتفرع عنها أفكار جزئية تتصل بالإنسان وعلاقته بالمجتمع والناس والوجود ومشاكل الإنسان وهمومه . وتصبح الفكرة داخل أطوارها الفني هي البطل .. ان الابتسامة الغامضة التي تولد فجأة على وجوه الطالبات في فصل صابر أفندي في قصته « **الابتسامة الغامضة** » (١) هي البطل .. يذوب الجميع داخل هذه الابتسامة الغامضة .. الطالبات

وصابر أفندي ومعيدة المدرسة . الكل حائر أمام هذه الابتسامة التي لا يعرف أحد كيف تولد ولا متى تنتسج وتكبر ولا كيف « يتحول الفصل كله الى وجه كبير تختلج ملامحه بتلك الابتسامة الغامضة » .. وتتشكل كل محاولات صابر أفندي المشهود له بالكفاءة والصراحة والمشهود لفضله بالمثالية . يفشل في معرفة سر هذه الابتسامة .

والبطل الذي يتحرك في قصة « الاسلاك الشائكة » (٢) هو ذلك الشاطيء البشرى الرهيب الذى يخضع لقانون المد والجزر ، ذلك التلاحم الذى تم مجاعة بين تلميذات المدرسة وبين شبان وجدوا صباح اليوم الأول من الامتحان النهائى فى فناء مدرسة الاطفال المجاورة والتي اعدت كلجنة امتحان لاستقبالهم طوال الاسبوع ..

وكما عجز صابر أفندي بكل قوته وصراجه أمام هذه الابتسامة الغامضة تعجز المدرسة المشهود لها بالصرامة ، ويفشل المسكر المالىء لها فى ايقاف ذلك المد البشرى والالتصام الرهيب بين طالبات المدرسة المجاورة « كانت موجة المد تنبثق دائماً من قلب الفناء فى صورة بنت جريئة تضع رأس الموجة ، تطاردها زميلاتها فى اتجاه الشاطيء الصلب ثم تنحسر الموجة » وأحياناً توشك البنت أن تقع على الأرض من عنف المطاردة فتمد لها الايدى تعاونها على الوقوف ، وتنفض عنها التراب .. وتتداخل الموجات كما تختلط الضحكات المرحية ويبدو كما لو كان الجميع يرقصون على موسيقى غامضة .. » .

ويحتدم الصراع فى قصة « سحابة الغبار » بين المرأة الدمية التى تحمل طفلاً صغيراً تنشب به وتدافع عنه دفاعاً مستميتاً وبين الأيدى الممتدة من المجموعة الغريبة المتحلقة بهذه المرأة ، تحاول انتشارال الطفل وانقاذه خوفاً من هلاكه . وتصبح سحابة الغبار التى تثيرها اقدام هذه المجموعة متنقلة من مكان الى مكان هى البطل . ويوجد الناس فيها شيئاً يتعلقون به ، يمتص همومهم ويشغل فراغهم . ويتحول الصراع فى قصة « السياق » (٣) بين بطل القصة المشترك فى سياق النيل الدولى وبين منافسيه الى صراع بينه وبين النهر من ناحية وبينه وبين المجهول من ناحية أخرى . أما الشريط البشرى الهائل الذى يمتد على طول الشاطيء فهو البطل الحقيقى فى القصة ، منه يستمد الارادة والقوة وأمله يصبح مسؤولاً عن تحقيق النصر ، ومن أجله فاز بالمرتبة الاولى ومن أجله أودع المستشفى « أما فهو فان قوته يجب أن تبقى دائماً فى قوة هذا الشريط يشعر أنه هو الذى يصيغه وأنه هو الذى يقوده فى طريقه على طول النهر . ان

هذا الشريط لا يمتد أبدا الا حين يكون هناك بطل . ان هذا الشريط البشرى هو ملهمه وهو هدفه من النصر .

ويصنع الناس من « فتى » فى قصة « نائب الرئيس » (٤) بطلا رغم انه لا لشيء الا لانه اعلن ذات يوم انه قرر أن يكف عن التدخين ، وتصبح بطولته من صنع الآخرين لا من صنع نفسه . . ويصبح هذا النصر وهذه البطولة سجننا مخيا . .

وكما كان الشريط البشرى فى قصة « السباق » دافعا لفوز البطل ومثارا لسخطه فى نهاية السباق فى الوقت نفسه أصبح انتصار فتى فى قصته « نائب الرئيس » انتصارا وهيبا ، مثار سخطه وتبرهه . ولكى يبرهن لنفسه أنه صانع هذا النصر ، أشعل ، فى لحظة سيجارة ثم أطفأها بعد قليل .

ونستطيع بعد ذلك أن نضع أيدينا على أهم القضايا الفكرية التى ترتبط بانسان محمد أبو المعاطى أبو النجا فى مجموعته « الابتسامة الغامضة » ويمكن حصرها فى :

❖ المد الجماعى الذى يتلغ فى جوفه كل المحاولات الفردية .

❖ هزيمة الفرد أمام المجهود وتلاشيته فى كيانه .

❖ استبعاد الناس لصنع بطولة وهيبة .

❖ قند تصبح الحرية قيادا .

❖ البعض يصنع بطولته على حساب نفسه والبعض يصنعها

على حساب الآخرين . .

❖ ❖ ❖

ويتوه انيسان محمد أبو المعاطى أبو النجا فى مجموعته « الوهم والحقيقة » وسط متناقضات الحياة فى محاولة لتفريده واثبات ذاته . . ويصبح طرفا فى صراع رهيب بين هذه المتناقضات التى تتبدى فى عناوين قصصه : « الوهم والحقيقة » ، « الصواب والخطأ » ، « السائل والمسئول » . . وتصبح الحقيقة هى المجهول الذى يسعى الانسان دائبا فى البحث عنه ، وكلما أمعن فى البحث كلما أمعن الحقيقة فى الاختفاء . فبطول قصة « الوهم والحقيقة » (٥) ينتابه احساس مباغت بأن زوجته تحب . . لم يكن متأكدا من شيء بقدر تأكده من أن زوجته تحب « وأن من تحبه ليس هو الصديق الذى فتحت له أبواب قلبى » .

وهنا يكون الصراع الرهيب بين الداخل والخارج الذى يضلل خلاله بطل القصة الصراع بين احساسه الداخلى بأن زوجته تحب ، وبين القرائن المادية التى تثبت عكس ذلك . والصديق الوحيد الذى كان متأكدا من أنه ليس الذى تحبه زوجته قد اختفى فجأة . « حزن زوجتى لا ينتهى ومحاولاتها تجهد محاولتى وصديقتى الغائب لا يعود » ولا أحد يعرف الحقيقة « لا هو يعرفها ولا زوجته تعرفها ولا حتى صديقه الغائب يعرفها . واصبح كشف المجهول هو مأساته الكبرى .

وعندما يلتقى الراوى بزوجة صديقه فى قصته « الزيارة » (٦) تصبح فى وجهه : « ومن يعرف الحقيقة فى هذا الزمن يا سيدنا الأفتدى » . وعلى الرغم من أنه تمنى فى نفسه وهو يجلس مع زوجة صديقه فى بيتها « أن يدخل المنهراوى فجأة فريحه من أن يتعب نفسه فى اكتشاف الحقيقة » فإنه يفاجأ به أمله وفى بيتها . وبالرغم من ذلك لا يعرف الحقيقة « الحقيقة تزداد تعقيدا كلما ازدادت وضوحا » .

وفى قصة « السائل والمسئول » (٧) تضع الحقيقة بين الفئة المثقفة التى التحقت بالجيش عقب النكسة وبين الأهل فى القرية . الناس فى القرية يريدون معرفة الحقيقة ، وهؤلاء المثقفون عاجزون عن معرفة كلها . ويبدو الإصلاح على معرفة الحقيقة فى ذلك التساؤل الذى يتردد خلال القصة « ما هى المسألة إذن » من الناس فى القرية يبحثون عن الحقيقة .. يتلمسونها من أفواه العائدين من الجبهة .. وفى الجبهة يبحثون عنها فى الظلام فى عملية الاستكشاف التى يقومون بها ..

ان قصص محمد أبو المعاطى أبو النجا تثير أكثر من تساؤل .. نضع أكثر من علامة استفهام أمام الانسبان وحقائق الحياة والوجود .. تختلط الرؤى والإحلام بالحقيقة ، وتضيق المسافة بين الوهم والحقيقة ، الواقع والخيال ، السائل والمسئول ، الصخر بالثقة ، الموت بالحياة « لا يستطيع الليل أن يخفى صوت الموت وحين ترى الموت حقيقة ويصيح فانت أيضا ترى الحياة » وحين يصبح السائل هو المسئول تلتقى الثقة بالحفر وتوشك المعجزة أن تتحقق ويصبح « الأمل أثقل وطأة من اليأس » .. ولا تقتصر قصص أبو المعاطى أبو النجا على الجانب السلبي فى الانسبان .. فقد يلتقى الضدان .. وتتكشف الحقيقة كباق قصة « الناس والحقيقة » ...



ويستند أبو المعاطى أبو النجاء على الواقع لإبراز هذه القضايا الملحة .. وعلى الرغم من أن الفكرة هي البطل ، وعلى الرغم من الإلحاح المستمر على إبراز جانب المأساة في حياة الإنسان ، إلا أنها لا تطفئ على النواحي الفنية .. أن قصصه تتميز بالتركيز الشديد رغم طولها وتكاد تكون لحظة عابرة أو دفعة شعورية ، يسفر فيها الأحداث لخدمة الموقف الذى يحس الكاتب اختياره .. وفى سبيله لإبراز الفكرة يأتى الصاحبه المستمر على تفصيل الجزئيات الصغيرة وتناولها من كافة جوانبها .. والتصوير الرائع لخلجات النفس وحركاتها الداخلية كما فى قصة « الابتسامة الغامضة » و « السباق » وهما من أروع ما كتب أبو المعاطى أبو النجاء ، بل من أروع ما كتب فى القصة المصرية الواقعية بوجه عام ..

ويبرع الكاتب فى اختيار الشكل المناسب للقصة .. ذلك الشكل الذى يمزج فيه بين السرد الحكائى « المحدث » والحديث الذاتى والمونولوج الداخلى . أمثراجا قويا كما يتضح بوجه خاص فى قصة « السباق » إلا أنه لم يوفق فى الحديث الذاتى الهامس الذى أتى به عن عمد بين أجزاء قصة « الزيارة » فقد جاء أشبه شيء بالتعليق الصريح على الموقف وكشف ما أوحى به ..

وشخصياته تتحرك من الداخل .. وهى كثيرة الحركة كثيرة التساؤل .. تناقش وتحلل وتفكر وتبحث .. تنتش فى داخلها وتبحث فى واقعها الخارجى .. فهى شخصيات مؤثرة فى الحدث مرتبطة به ، وفى خدمة الفكر .. شخصيات قلقة حائرة دائمة البحث .. تستشعر الآلام من أجل لحظة سعادة ..

أما لغته غشفاة موحية .. يعرف كيف يستخدمها .. وإن كان يقلعها أحيانا بالمعبارات التى تحمل معانى فكرية فتصيب القصة بالجفاف ذهنى .. كما يحسن استخدام الرمز الجزئى خلال السياق فتبدو خيطا فى نسيج القصة .. كما ترتبط لغته بنسيج القصة وتصبح عنصرا فعالا وأداة هامة من أدواته الفنية مما يجعل التمثيل لها أمرا شائعا حيث يمتزج الحدث بالشخصية بالرمز باللغة بالحنوار ويزنبط كل عنصر بالآخر ارتباطا يجعل من القصة لقطمة حية موحية .

الهوامش :

- (١) مجموعة الإبتسالة الخليفة — الكتاب المسمى — العدد (٣٧) — من (٤) .
- (٢) الإبتسالة الخليفة — من (١٢٢) .
- (٣) الإبتسالة الخليفة — من (١٤) .
- (٤) الإبتسالة الخليفة — من (١١٢) .
- (٥) مجموعة « الوهم والحقيقة » — تصمص مختارة — ١٩٧٤ — من (٤) .
- (٦) مجموعة « الوهم والحقيقة » — من (٤٢) .
- (٧) مجموعة « الوهم والحقيقة » — من (١٤٤) .

قصة قصيرة



جيب سيد حميد

ليلي احمد

تقف ...

ملتصقة الى المكتب الخشبي البارد ، منكسة راسها ، تصارع
دبحة مثقلة بالقهر والمصدق ، تصاورها ... تتوسل اليها كي تقب
مكانها : -

اقدم استقالتى مدام ...

ترفع رأسها ..

تصطدم عيناها بصورة باسمية . فى بروز لامع ، تحقق فى
محياء المنبسط الهادئ ، وتركز نظراتها فوق ابتسامته المريحة ،
واسنانه اللامعة تستحضر الذاكرة ..

« وأخيرا يا ابنتى ، اتصل المعهد ، ستذهبن غدا للمقابلة :
سانذر لله ان اهب زوج عمك سيد حميد . راتبك الاول اذا تم
قبولك ، فهو رجل دين ورع وصالح ، لقد حقق خلال المشاكل
أمنيتى ، وبقي استلام العمل ..

نفسها موزعة يعصف فيها الاضطراب .

كيف سيكون حال أمى ؟ .. لقد كانت قبل عشرة أيام فقط توزع
الحولى فى بيت سيد حميد القديم ، وثناء للنذر الذى قطعت

✽ ليلي احمد : صحفية بجريدة الوطن ، ومناضلة نقابية مدافعة عن حقوق المرأة الكويتية

على نفسها حال استلامى على ، وراثى .. راثى الاول لن استلمه أبدا ،
فلقد نذرته هو أيضا لاحد الاولياء ، بقى ان تنذرني أنا ! ..
أوف ، لماذا لم يخرس لساني الملعون ، لماذا لم أسكت على اهانتات
الاستاذ يوسف ، لماذا كان على وحدي ان اتكلم من بين كل البنات ؟ ..
صوت جهورى يحضر الجدران ، والنوافذ الزجاجية ، صوت في
الفصل الآخر اخترق آذاننا .

هس برعشة : انه .. الاستاذ يوسف .. يا الهى ! ..

هذا ما قاله الدكتور المحاضر لمادة علم النفس ، واخذ يرتجف ..
ويتلثم ، خطوات ثابتة وقاسية تتجه نحو فصلنا الذى بدأ هو
أيضا يرتبك ، لم يلق التحية ..

التفت الى زميلاتي في الفصل ، فاذا بالرؤوس تطلعات .. والنظرات
تبلدت ، شاخصة نحو سطح الادراج ، شيء ما كان يرتجف بداخله ، لم
أعرف كله ، معنى ان أخفض رأسي مثلهن .

سكون رهيب سيطر على الفصل ، يتفحصنا .. ومر بعينه
علينا ، واحدة فواحدة ، ثم انطلق صوته ..

— ما كل هذه الالوان ! ؟ .. لممكن نحن الرجال لسنا بحاجة
الى اغرائك وابتداءاً من الغد ، لا أريد مساحيق من أى لون ، وتلك
الأصباغ بوق وجوهكن ، لا أنهم .. لماذا كل هذه الدعوة الصارخة
للرجال ، أنتن هنا للدراسة .. ولستن فى ملهى ! ..

حاولت عبثا التناضى .. وبلغ اهانتته ، فشلت .. جمعت
شجاعتي .. خذلتني .. استرددتها ، ببس حلقى .. ارتجفت يداي ..
وقلى تسارعت نبضاته ..

— كلا .. كلا استاذ .. نحن

اقترب من درجها .. سلم يحيه خلفه ، قوس ظهره ، حلق
في وجهها ببتسا بسخرية .

داسست على جينهما ..

— نحن يا استاذ ..

قاطعها بصوت حاد : قولى أنا .. تحدثى عن نفسك ..

جاهدت في الا تفقد قواها ، رجلاها تكادان تنهاران .. دارت
ميناهما بفراغ الجدران المتقابل ، وقمتا على عروق رقبة الاستاذ
يوسف المنتفضة لن تخون شجاعتهما .. فركت عينيها . أزاحت
شعرها الى الخلف بعصبية وتوتر ..

أردف الأستاذ : تملكن بضعة دنائير ، وتفضلن تبديدها في شراء المساحيق ، كل ذلك لأرضاء انوثتكن ، بينما في واقع الأمر انتن تنزوين للرجال .

أحسنت بسوط الفقر يلسع ظهري ..
انتفضت خائفة ، حمرة وجهي تحولت الى اصفرار شاحب ، لن أسكت على أهائته ، وليكن الطرد جزائي ..

— انها وغري ، لا نضع المساحيق لأغرائكم ، فانت تعرف جيدا اننا .. قال مقاطعا : لا أريد ردا من أحد ، التزمين بما قلت .. اجلسي . غسلى لفترة زمنية ، بنظرات كلها شر و غضب ، ثم انتفع بثبات نحو باب الخروج .

علمان هما عمر فترة الدراسة التأهيلية ، التي سأتوظف بعدها سكرتيرة كان المدير العام يتحرش دوما ببعض فتيات المعهد ، مستغلا فقرهن ، أما المورات . فلهن النجاح ، بقدر مدة خدمتهن في مفابرته العاطفية ، والمعدات منهن ، أما أن يدخن ثمن استئثارهن سقوطا وذلا ، وإما أن يفصلن ، فتواجه أسرهن الجوع بعد ذلك ..

المدير الأستاذ يوسف .. شاب في السابعة والثلاثين ، قصير القامة ، عاды الملامح في خديه آثار ندوب الجدري ، واسع العينين ، يشع منها الذكاء ، وغرور لا يحد ، سليل أكبر وأثرى الطبقات الاجتماعية .

كانت فضيلة المشرفة على التنظيف ، امرأة غير فاضلة ، تعتقد الصداقات مع من يشير اليهن الأستاذ يوسف ، ولا يهدأ لها بال الا في اليوم الذي تحس فيه الفتاة في سرير المدير .
أنت راكضنة بعد خروج الأستاذ يوسف ..

— من كانت تلك التي ارتفع صوتها بوجود الأستاذ يوسف ..
تطوعت احدهن : كانت فاطمة ..

وجهت حديثها لي .. أيعقل هذا ياتاس .. فاطمة تلك القطعة الحاملة ، تعالى يا ابنتي ، ما الذي جعلك شرسة ، ألا تعرفين هذا الذي كنت تشاكسينه ، انه المهندس الكبير الأستاذ يوسف .. ان الحيطان ترتجف من مقدمه ، لا احد يجرو أن يتكلم بثقة ، ودون تهبة من مرسين وخبراء وكثارة .

— ان كنت قطعة حالة ، فمخالبي تقوم بواجبها عندما يهين كرامتي أي مخلوق ، وليعلم مديرك ، ان حاجتنا الى اللقمة الشريفة هي التي سأقت أقدامنا الى هذا المعهد ، كم طالبة فصلت بلا مبرر ، لدرجة ان الاهانة أصبحت « عادة » ، وكنت أريد أن يعلم ان كرامتنا تسبق خطواننا ..

« آه لو تعرفين ... كنت كالمصلوبة .. عارية .. »

* أعلم .. أعلم ، لكنه عصبى ، تحمليه .. دعيه يقول ما يقول ،
وسرعان ما سيرحل .

— ان أكون فقيرة .. هذا لا يعنى أن أسمح بكل شيء .

* فاطمة .. قطتى الخطوة .. انتن تعلبين اننى أعرف الكثير عن
ظروفك السيئة ، أسرتك بحاجة إلى راتبك ، انتن المعيلة الوحيدة لهم ، فى
ظل ظروف بائسة ، ووالد متوفى .. عاهدنى على أن تكونى مطيعة وهادئة .
.. الأمر لا يحتاج الا لأطباق شفقتك .

انا عاهدت نفسى وكرامتى ، إلا أسمح بلبائهنما ، ولا تنسى انى فى
عداد المفصولات منذ اليوم ، لذا سأقدم استقالتى درا للأمانة .

اتهسك بطرف عباءة أمى ، الهت خلف خطواتها الراكضة بجنون ،
تقف عند البائع اليمنى الطيب ، تتبضع منه للعيد المقبل ، لاخوتى الصفار ..

صرخت : آى ..

يلتمص عقب السيجارة المشتعلة بباطن قدمى ، أصرخ .. آى ..
انفض رجلى بقوة ، أبكى بصوت مسموع .. بطن قدمى الحافية تلسعنى ..
جريت نحو أمى .. شددتها من عبايتها ، وفى زحمة انشغالها لم تلحظ
دموعى ، التى غسلت وجهى ، شكوت لها بلفة طفولية .. « طابخ .. »
صفعتنى ، ثم عادت لتعبت بسا امامها من بضائع ..

— لا وقت لدى أيتها الملعونة .. اخوتك فى الشوارع ، وأنت لا تكفين
عن المطالب .. بنت الكلب .. أغربى عن وجهى ، قلت لك فلوسى
محدودة ، لا أستطيع شراء عروسة لك ..

تنزوى .. تجلس فوق منصة دكان مجاور ، وتشرع فى بكاء مؤلم
صامت ، تضع رجلا على رجل ، تداعب اللسعة ببضع قطرات من
لعابها .. « .. »

* شخصيا أقبل استقالتك ، سأعرضها على المدير العام الأستاذ
يوسف ..

كان ذلك رد المسؤولة من قسم الطالبات .

ترفع رأسها مرة أخرى نحو البرواز الذهبى الأنيق ، تحقق فى محياه
الباسم تركز على ثغره ، تحقق فى الأسنان اللامعة ..

— اسمعن يا بنات .. سنستقل غيلاب فاطمة غدا ، سنعلن اضرابا
عن الدراسة ، لأحمر الظلم عنا جميعها ، سنعمل على الاتصال بالطالبات

المفصولات والمضطربات للاستقالة تحت طائل الخوف من الفصل والاهانة ،
وسنرفع مذكرة احتجاج على التهديد الدائم بالطرد ، وعلى المعاملة السيئة
للإنسانية .. والشروط الأخرى التي اتفقنا عليها ..

كانت تلك المباشرة الرائعة من الزميلة صبيحة .. التي اشعلت بقلبي
وميض الأمل والإشعاع .. وبدأت تساؤلات الطالبات تنهال ..

— وان عائد الأستاذ يوسف .. ورفض ...

✽ في حال رفضه .. سنبحث نفسى المفكرة ، للنشر في زاوية القراء
في احدى الصحف اليومية .

— وان ركب رأسه ..

✽ لن يركب رأسه ، لان المعهد يتبع وزارة تشرف عليه . ستهتم
الوزارة بالاضراب ، وستعرف اسبابه .. والأستاذ يوسف ذكى ، ولن
يجعل الأمور تصل الى درجة تهدد سمعته .. مكانته .

— ولكننى .. 1 . أخاف يا صبيحة ..

✽ أنت وسواك مهددات بالطرد تبعاً لمزاج المدير ، وفي أية لحظة .
وهذا الاضراب يحتاج الى جهودنا كلنا .. لنبعد شبح التهديد المستمر .

— وان جرت الأمور بغير ما نريد . ماذا سيكون مصيرنا .. ومصر
فاطمة .

✽ انتن لن تتضررن ، لانه اضراب يضمك جيبعا ، ولن يستطيع
الأستاذ يوسف أن يفصل مائة وخمسون طالبة دفعة واحدة ! .. اما فاطمة ..

قلت مبتسمة : سأتدبر أمرى .. سأرحل الآن .. قلبى ممكن ! ..

تماوجت بالقلب ذكريات الية ، أبعد ما الدهر عنى ..

النذر ..

ستحزن أوى ، فلن يكون بإمكانها الوفاء بالتزاماتها الكثيرة ، تختلف
الأساليب .. والبالوعة واحدة ، جيب سيد حميد .

« النذر .. سيد حميد ، والقبلة التى انتزعت من شفتى ، فى حوشهم
خلف البيت القديم ، وكنت فى السابعة ، هبست لأمى .. رفعت يدها ،
تابعتها فبنأى .. انهالت بها على وجهى ورأسى ، وبالقسمال المتهرىء ،
ضربت مؤخرتى ..

— أيتها الكاتبة .. أخرسى ، ولا تقولى لأحد كى لا يقولوا تربية
نذرة ، الحق على أمها التى لم تؤدبها ..

✽ والنعمة به هو ..

رفعت يدها بقسوة أكبر ، ونزلت بها على وجهي .. وباليه الأخرى
قرصت أذني ..

داستني أقدام كثيرة راكضة ، أخرجت مخي من تجويفه رأسي ، وراحت
أصابني تميت باحثة .
كحت أركض ..

.. فجأة .. وجدت يدا عملاقة تصحبني ، وبخوف عين فار فزع ،
التقطت ملايح وجهه ، عينيّن تمقلان بالرعب ، حملني من نصفي .. وصوت
أمي يفلش رأسي المسكين : « اسكني .. لا تحاولي الصراخ أو الاستنجاد
بأحد ، أنت .. أنت السبب دائما » .. كان سيد حميد يلتفت يمنة ويسره ..
صرخت .. وضع كفه العملاقة فوق فمي ، كان يسرع الخطي « لا تخافي
يا ابنتي .. أنا مثل أبيك » .. سعد بي السلام الأسمنتية برهبة ووجل ،
هذا هو سطح البيت ، وتلك هي الأسرة ، وقد فرشتها عمتي أول المساء
لتبرد .. أنزلني من يديه الضمختين ، مددني فوق سريريه ، قفزت كالأرنب
المذعور للخلف ، وجلست القرفصاء وضع يده فوق ساقي اليابسة النحيلة ،
صعدت يده .. ركبتني .. تستمر في الزحف ، تصل لفخذي .. يا الهي ! ..
أصرخ ! ! .. أمي ستضربني ضربا مبرحا ، هي دائيما تكرر على القول
« الخطأ من البنات ، الله يزول البنات » .

سأسكت .. ولكن سيد حميد ، ماذا يريد من سروالي ..

— لا هم حميد .. ماذا تريد .. الله يخليك لا .. عيب ! .. أنزل
جزء منه ..

— عم حميد ، أمي راح تدبني اذا قلت لها ، أتركني الله يخليك
بروح بالحوش ، بلعب مع بنتك خديخة .

هل أصرخ .. أخاف أن يعمل بي كما أرى أمي وأبي ، فنحن نشاركهم
الغرفة البتية ، لا .. سأصرخ ، يقفز صوت أمي عاليا : حتى لو لم تكوني
مخطئة ، فأسكتي .. هو رجل ! .. الكل سوف يتهمك ، تنازلي دائما ،
استري .. أمي تقول : « كل المصايب من البنات » لن أصرخ .. لكن ..
هذه اليد الغليظة الخشنة ، بدأت تنبش في دواخلي .. « بدأت تؤلمني » ..
بكيت ..

أريد أمي .. لا .. لا .. لا أريد أمي : أرجوك أريد أن
أنزل لألعب ، أبوس أيدك لا تقول لأمي .

صوتان يقتربان ، وتعلو ضحكات .. خطوات قادمة على الدرج
الاسمى الحظ وجه عم حميد يمتلىء بالخوف والذعر .. اللحظة
يلبسنى سروالى ويخيننى تحت الملاء والغطاء الصوف الثقيل ، وأنا ملتصقة
به . أصل لمتصف جسده ، ويدعى الرغبة فى النوم بهدوء ..

ابتعد الصوتان الانثويان ، وأنا خائفة من الاستجداء بهما ، احداهما
كانت خالتي ، آه .. لا أنسى يوم صفعتنى ، عندما أعارنى جمال الصغير
دراجته الهوائية .

بدأ الصوتان بالاختفاء ، وبدأت يد عم حميد تعود للعسل .
مكابح السيارة تدفع جسدى للأمام ، تنترعنى تلك الحركة القوية
من خضم السباحة فى بحر ذاكرتى ..

✽ أنسة فاطمة .. وصلنا لبيتكم ..

— حسنا .. شكرا عم .. وفى الغد لا تحضر الى .

نزلت بتعب من درجات الباص القليلة ، تاركة خلفى تساؤلات سائق
المهمد .

استقبلت أختى الصغيرة أرهاقى ، ضاحكة .. ناشرة عير الفرح فوق
موانئى المفاكلة .. المهجورة .. فرست على شفتى ابتسامة مرة .

— لقد ابتكرنا اليوم أنا وصديقى .. طريقة نطفىء بها ظلمة
الصيف بالمدرسة ..

✽ تولى ما لديك .. هه ..

— كلتانا حالتنا « يخزى العين » ضعيفة ، ولا تملك أسرنا
قدرة على دفع مصروف يومية لنا ، فنقوم بلاحقة الفتيات
الميسورات فى فترة الاستراحة بالمدرسة .. ونلاحظ كل من تترك فى
صندوق المربطات زجاجتها ، وفيها يعليا شراب ، فنعدما تدير
وجهها ، تراقب احدانا الطريق ، وتخطف الأخرى الزجاجة من الصندوق ،
ثم .. ها .. ها .. نتكلم المشروب بالمعدل .

تنهدت .. وقطبت حاجبى ، فقررات أوى ملامحى ، سرت لها
ما دار بالمهمد فلطمت خدودها بانفعال غاضب ، ويكت بكاء مريرا
مزوجا بقهر وحرمان امتلا وجهها الطفولى بالدموع ، وبدأت
ترشقنى بسفوفية حزينة من العتاب .

اجتاحنى احساس ملام باليتم ، انكسرت داخل نفسى ،
أخفيت وجهى بيدى ، واجهشت معها بالبكاء .

كان رنين ذلك الجهاز العصري الكريه ، لا يتوقف من النواح ،
ركضت الصغيرة نحو نافذة الصالة الضيقة ، فلقد لفت انتباهها
عصفور صغير ، حط على النافذة يرتعش من الخوف ، وهو مصاب
بساقه التي تنز خطبا احمرًا من الدم ، وكان احد شياطين الشوارع
قد طارده .. ليصطاده ..

قفزت الصغيرة من موقعها ، تركت النافذة ، وخطفت سماعة
الهاتف ..

— المعهد يريدك على الخط يا فاطمة ..

ارتعبت : لا أريد أن اتحدث مع أي شيطان ..

ت لا تخافي .. انه ليس شيطانًا ، يقول انه الاستاذ يوسف ..
المدير العام ويخطوات تنابها رعشة ، وأندام عارية مثبتة
بطنها على سطح البلاط البارد ، همسة ، أوصلت به الجراة
ليطاردني حتى في البيت ، ليستكمل مسرحياته الهزلية ، لن أسمح
له بأي تجاوز .. بالله أنا التي فقدت العمل ..

تنضح تلك البجة الحزينة ، تتوغل في توقفها ،
تخرج همسة مشفوعة بكبرياء مخنوقة ، ترتكز العينين على العصفور
الطريد المرتكز على ساق واحدة ، فوق نكة النافذة ..

— استاذ يوسف ... أنا فاطمة « قالت ذلك بثبات ، وتشديد
على الاسم بلهجة لينية : استغفلك مرفوضة .. لقد قررت أن
استمع اليك هذا من حقك ..

صعدت الصورة .. لا أريد ردا من أحد ، ألزموا بما قلت ..
اجلسي .. كانت رقبة العصفور تشرّب نحو أعلى غصن في شجرة
السدر العملاقة المزروعة في حوش البيت بمواجهة النافذة ، وكانت
المحاولات الجادة البسيطة ، تشعل لديه رغبة جلمحة للتخليق
مرة أخرى ، حاول .. سقط .. حاول .. وقف على رجل صحيحة
وأخرى تارئة ..

— الباص سيحضر اليك في الساعة من صباح الغد .. هذا
ما التقطته من حديث الاستاذ يوسف .
كرر المحاولة .. ارتفع .. طار ..

كانت الصغيرة تتابع محاولات العصفور ، وبدأ أن ترائينها قد
امتألت نشوة ذغدغتي سعادة خفية .. مسحت على شعرها
وهمست ..

لن تشربي من مرطبات الآخرين بمعد اليوم .

مُوشِحُ حَمَامِ الْأَرَاكِ

جمال الأقمرى

على التل غنى حمام الأراك
وهيـج قلبى إلى الذكريات
واشمل فيه لوايح حزنى
وأوقد فيه مطال السبات
وكانت جروحي تغط: بقلبي
فاضحت تتيه كفتاد وآت
وميساء كانت خيالاً تهلوى
ومازال نينا بقايا سننك

على التل غنى حمام الأراك
وهيـج قلبى إلى الذكريات
بمزمور داود غنى إلى أن
تخذه الأليـف إلى الصلوات
فلم يبرح حتى ولم يبرح نوحى
وزورق حزنى عليه رفانى
وطاراً نشالوى بغمر وداع
وضما نضياء بدون التماسات
سأبكي وحيدا إلى أن أراك
قدمنى صموتا حمام الأراك

ومدت أضمـد جرحى كائى
رجعت لتسوى من الغزوات
كبا المهر حين أفضل الطريق
وبعث عليه شعاب الفلاة
وعلمت سبيلى بقلبي الكسير
ودبعتى تهطل فى الطرقات
علام الهديل بصوت شجى
وأنت طليق على الربوات
فان خلت تلق: سباحة روجى
بلهف لقلبك وقلوب ملاك

على التل غنى حمام الأراك
وهيـج قلبى إلى الذكريات

الفجوة

صفاء الطوخي

في ذلك الصباح ، وكالمعادة المكتسبة حديثا ، أفتلت باب الشقة بهدوء ، وسرت حتى المصعد على اطراف أصابعى بهدوء أشد حتى لا أقلق الجيران .. ثمند أيسام رن الجرس ليلا ، اتجهت الى الباب بسعادة وقلت لنفسى :

« عظيم هناك من اخترق التقاليد وجاعنى دون موعد سابق » فتحت الباب الموعد بكثرة من مزلاق .. وجنته جارى الذى يقطن بالشقة المجاورة .. قال بالفرنسية فى برود تام وعيون زرقاء غادرتها الحياة منذ زمن :

أسف لازعاجك . ولكن أريد أن أنام ، تستطيعين سماع موسيقاك الشرقية ولكن بصوت منخفض) .

ذلك الصباح تحديدا كان الجو حارا وخاتقا حتى بالنسبة لى أنسا التى قد أشعر بالبرد عند غروب شمسنا .. فما بالى والفرنسيون الذين تعرفوا الا بما يجعل الصورة معقولة شئينا ما .

سرت فى الشارع الطويل المتجه الى الميدان ، وأمامى فى المقابل البعيد يقف برج اينكل منعكسا عليه اشعة الشمس ، والشارع من حولى ممتلىء بالبوتيكات ذات الزجاج اللامع حتى البريق ، والناس تسير

بسرعة وحزم غريب يصلنى عبر دقائق كمعوب الاخذية الصلبة ..
اوقفت سيدة فى الطريق اسألها عن عنوان ، لم تنتظر لتسمع باقى العنوان
وقالت بنفس العيون الزرقاء التى غادرتها الحياة منذ زمن :

« تستطيعين سؤال رجل البوليس » ، وضمت مسرعة فى طريقها ،
وكان برج ايفل ما يزال واقفا منعكسا عليه اشعة الشمس لتضفى
عليه مزيدا من الجمال والرشاقة التى تبهر عيون السائحين من شتى
بلاد العالم .

وكعادة كل الغريباء فى باريس لا املك الا الانتقاد وراء عيني نحو
البوتيكات وجنونها .. لكن اليوم عيناى تفقدان البريق ، وجسدى
يفقد تماما اى حرارة واى دفء .. وابتسمت لسذاجتى فقد وصلت
بى مخيلتى الى الحلم الذى تصورت فيه انه بمجرد وصولى مصر
سأجد الخمسين مليون مصرية فاتحين اذرعهم لاحتضانى ..

آه .. ركم اشعر بالبرد يلسعنى .. انتنى على استعداد للتنازل
من عمرى الذى مضى والذي سيجى مقابل حضن واحد ... مقابل
لحظة ديف تثبت البريق فى عيني .. تولد الحرارة فى جسدى وتبعد
العروق الزرقاء فى ذراعى من مرمى بصرى ..

ونجاة سمعت صرخة اثناقتنى من تلوجى وصتيمى ، ما هذه
الصرخة التى لم تكتمل ؟ ما هذا العويل ؟ لماذا ازدهم الشارع الباريسى
بهذا الشكل القاهرى ؟ التفت .. وجذته كلبا ، يكل صرخته ، سيارة
صدمته وضمت مسرعة لتتركه يتلوى ارضا وهوا ، خرج البائعون من
محلاتهم .. النساء يصرخن بكل ما اوتين من عطف وانسانية .. صاحبت
تبكى بكل ما اوتيت من تشويج مخفزن وتهرع لطلب الاسعاف ..

كل الشارع الباريسى يهرع ويلتف حول الكلب ، كل العيون
الزرقاء تحثويه ، العيون الزرقاء لم تفادرها الحياة منذ زمن !
والكلب تلتفقه الاحضان .. من حضن الى حضن .

نجاة تجمدت .. ففحت عيناى البصر من كل ما حولى الا برج
ايفل .. بكل رشاقته يمتد نحوى بحديده المصبب البارد ، ويسير
معتدا خطوة بخطوة يزحف . ويجسم على . يهينى بردا وصقيعا .

تبدأ أدب ونقد اعتباراً من هذا العدد في نشر شهادات
لأبرز كتاب السبعينيات والسبعينيات . بحيث تمثل كل شهادة
وثيقة ، تحوى الظروف التى يبدع فيها الكاتب ، وانعكاسها
على نتاجه ، وتلقى الضوء فى الوقت نفسه على أسرار عالمه
الفنى ، تبدأ أدب ونقد بشهادة للروائى يوسف القعيد ،
وسوف نوالى نشر الشهادات الأخرى فى الأعداد القادمة .

كل أشجار السبعينيات لا تمر سوى الخنظل

شهادة خاصة جداً

يوسف القعيد

لا أحب الحديث عن السبعينيات باعتبارها عقداً من الزمان يسكن خانات
الفعل الماضى أبداً . عقد مضى وانقضى واحتل مكانة على جدران ذاكرة
الإنسان وراح يبحث لنفسه عن مكان على خريطة تاريخ مصر أو عن زاوية
فى أرغف « الأرشفيف » .

أتحدث عن السبعينيات التى مازالت حاضرة وممتدة وموجودة فعلاً .
رغم أن من صنع كل سلبياتها قد راح . ذهب ولكن رموزه ورجاله مازالوا
يجلسون على خشبة المسرح . لقد نعلها وراح وأصبح زمانه أمسا .
ولكن رجال الأمس مازالوا فى حالة صراع مستتيت مع ما يمكن أن نسبهم
رجال اليوم . صراع من أجل البقاء ومن أجل الاستمرار . أن « الأمس يحاول
خلق اليوم ومنعه من أن يكون له غد يخرج من رحمه . وتلك هى مساوية
الحديث عن عقد السبعينيات العقد الذى مضى بصنابات الماضى والحاضر
والمستقبل ولكنه مستمر وممتد وبقاى بصنابات التأثير والتأثر والتفاعلات
اليومية .

على المستوى العام ارتفع عقد السبعينيات حتى لامس مشارف أكتوبر
العظيم . ولكن عندما جاء الجذر الذى يعقب المد . خاصة عندما لا يعتمد
هذا المد على الجماهير العريضة . صانعة أى مد حقيقى . عندما جاء
هذا الجذر أكل فى مجيئه كافة الأشياء التى كانت فى طريقها الى التحقق بكافة

الأحلام المشروعة . ولذلك فهو العقد الذى جمع كل النقاظ . فى سنواته الثلاث الاولى راينا على البعد - وللحظات قصيرة فى عمر الامم والشعوب خلق اكثوبر عنفما تقجر وادى النيل . ولكن العقد نفسه فى سنواته السبع التى تلت السنوات الثلاث الاولى . حقق حلم سيدنا يوسف بالكامل مع تعديل طفيف فى علاقات الارقام ببعضها البعض . فى رؤيا يوسف سبع اكلت سبعا . ولكن فى عقدنا سبع اكلت ثلاثا . وقسم العقد بالسلب كثيرا من التصفيات لما كان قائما بالفعل . وصفت حتى ما كان فى دائرة التمنى ودائرة الحلم ودائرة الامنيات .

انه العقد الذى - قبل ان ينتصف - لم يكن فى مصر اوبرا ولم تكن فى مصر مجلة ثقافية واحدة ولم تكن فى مصر حرية نشر قوية وهو العقد الذى خلق جيلا بديلا من الادياء قصار القامة صفار الموهبة . كائنات نعم . كساب برقيات التأييد والاستنكار والشجب والادانة .

ويأتى العقد ان يودع مصر الا بالتناقضات قبل ان ينتهى بسنوات ثلاث كانت المصحوة ، والهزة ، والانفجار . كانت الأرض وكان الرجال وكان الهدير ، وقبل ان يودع العقد مصر ويمضى كان الرجل الذى رأى اكثوبر على البعاد قد سافر الى ديار شقيقة يقتصبها العدو . سافر وعاد . قدم كل ما لديه وعاد . عاد ليفرض على بر مصر ، للمرة الاولى ، وصفا لم يحدث من قبل . حاول ان يلوى عنق الوطن وأن يحنى الرجال وأن يقرر حتى هواء الحقول . وان يجعل التعايش مع العدو جزءا من بنية الوطن . ولكن كل هذا سقط وانتهى حتى قبل ان يتركنا هذا العقد الغريب ويسافر الى خانات التاريخ .

فى عقد السبعينات تعرضت مصر لحالة من قلب القيم . وازدواج المعايير . الانفتاح البضائعى والاستهلاكى قد اصبح انغلاقا رهيبا فى ميدان الفكر . وحراس الحدود وخفر الجبارك أصبحوا يطاردون كلمة فى الراس ، وخاطر فى الذهن ، واحساسا فى الصدر ، ولكنهم فتحوا ابواب الوطن كلها مباحة مستباحة امام كافة الاشياء والمنوعات طالما انها لا علاقة لها بحقول الفكر .

والاشقاء العرب ، رفاق الرحلة والمصير والسدم أصبح الهجوم عليهم الورقة الاولى فى ملف رجال اعلام النظام . لكى تصبح من جوقة النظام ومن أهل الثقة فيه اشتم عربيا اولاً ثم تعال. لتكلم . هكذا كان النصخ .

والعدو أصبح صديقا لهم والشقيق أصبح عدوا وسمعنا لأول مرة عن الهجوم على دولة شقيقة . جارة وصديقه . كانت حرب ١٩٥٦ ولكن بالعكس . تمسأ بها بحق . لأن اسرائيل ابلغته ان ثمة مؤامرة لاغتياله فقرر القيام بحرب التدبيب .

جاء المغابرون والنصابون والذهابون من كل بلاد العالم . اخفوا ولم يعطوا نهبوا وسافروا .

وذهب كاتب الى أحد كبار المسئولين لكي يشكو له من وضع متعب في عمله . وقبل ان يتكلم الكاتب الشاكى . سألته هذا المسئول الكبير :

— هل سافرت الى اسرائيل .

ورد الكاتب ببساطة

— لا ..

وقبل ان يسأل عن العلاقة بين السفر الى اسرائيل وتقديم الشكوى ، قال له المسئول :

— لم تذهب الى اسرائيل وتحضر لتشكو .

وقبل ان يستوعب الكاتب الموقف كان المسئول يقول له رافعا يده بطريقة تقليدية في منتصف المسافة بينهما .

— المقالة انتهت ..

الحزن أن هذا المسئول في نفس مكانه ونفس مكتبه حتى الآن .

وفي عقد السبعينيات أصبحت مواكب الرئيس بالألوان الطبيعية ، وأصبح تليفزيون التهم للشرقاء بالصوت والصورة وفي هذا العقد يقل ما لم يقل في تاريخ البشرية كله عن الحرية والديمقراطية وارتكب في سجون هذا العقد ضد الوطنية ما لم يرتكب من قبل . وعرفت مصر شهداء بسبب التعذيب . وفي هذا العقد أصبح الحديث عن الحياة السهلة والرخاء والحلم الغربى القادم عبر البحار يطرق أبواب مصر طالب الاذن بالدخول كالم كثير . أكثر من مياه النيل ومع هذا اتسعت مسافة التفاوت الاجتماعى وأصبحت سماء مصر تظلل تحتها من يسكن قصرا ومن يسكن قبرا . وكنا نقول في منتصف السبعينيات أن فقراء مصر يزدادون فقرا وأن الأغنياء يزدادون غنى ولكن في سنواتها الأخيرة اكتشفنا أن الفقراء يموتون بسبب الجوع والحرمان وأن الأغنياء يموتون بسبب الخنبة .

ذلك جانب من الصورة فقط فعقد السبعينيات هو الذى شهد أكبر قسدر من المقاومة الشعبية فهو عقد ثورة يناير ١٩٧٧ وعقد ثورة « الماستر » حيث جاءت مجلات الاحتجاج الواعى والمنظم وهو عقد لجنة الدفاع عن الثقافة القومية وهو عقد لجنة الدفاع عن الحريات وهو عقد لجنة مقاومة «السينما الصهيونية» فى مصر وهو عقد لجنة مناصرة الشعبين الفلسطينى واللبنانى . وهو عقد رفض بيع هضبة الأهرام ورفض بيع تليفزيون مصر ورفض بيع مؤسسة السينما المصرية . ورفض تحويل مياه نهر النيل الى « نيوزمزم » وهو عقد بطولات -معرض القاهرة

الدولى للكتاب . وهو عقد رفض التطبيع مع العدو الصهيونى وهو عقد التواصل الشعبى المصرى العربى وعقد الارتباط الحميم بالقضية الفلسطينية والارتباط بقوى التقدم فى العالم كله .

وقد حدث هذا فى مواجهة نظام الحكم الذى كان معاديا لكافة هذه المعانى . وهذا يصور البطولة الفعلية .

انتقل الآن من العام الى الخاص . .

فالمسافة بينهما لا وجود لها أصلا . .

فى سنوات العقد الاولى أصدرت اخبار عزيزة المنيس ، البيات الشتوى ، أيام الجفاف ، طرح البحر .

حزينا سأتحدث عن هذه الأعمال التى صدرت . ذلك ان الصمت تجاه هذه الأعمال قد تقوى حدود الاهمال وتخوم الانشغال الى حالة من التجاهل المتعمد . سأتحدث عن الأعمال التى صدرت . والتى جاء الضوء الكاشف اليها من بعيد . من خارج الوطن . من خارج مصر ، ذلك ان الوطن نفسه كان قد تحول - ولايزال حتى الآن للأسف - الى قطعة عجوز هرمة لا عمل لها سوى اكل أبنائها بدون رحمة والبناء انفسهم تحولوا الى حالة هستيرية من نهش الآخرين . يكلل بعضهم لحم البعض الآخر . وعندما لا يوجد الآخرون كانوا يقومون بعملية نهش الذات .

هذه الأعمال التى صدرت فى سنوات السبعينيات الأولى كانت تنويعات مختلفة على لحن بكائى . كتبت أقف مصابا بحالة من الفرع أمام صدمة يونيو ٦٧ . هذه الصدمة التى جعلت حلم زمامتى وحلم جيلى يتناثر ويتفتت فى كل مكان . كتبت أحاول جمع فتات الضوء ، ضوء الستينيات المتناثر قبل أن يتوه منا الى الأبد .

« فى الأسبوع سبعة أيام » قصة طويلة تتحدث عن أكتوبر الحلم ، أكتوبر المشارف البعيدة ، أكتوبر الصحوة ، أكتوبر الخفقة . ولكنى عدت الى نفس الحدث بعد ذلك فى : « الحرب فى بر مصر » أتكلم من جديد عن الشهداء وعن المستبشرين . عن صناع ما جرى وعن الذين استعادوا منه عن الدم الذى روى التراب الوطنى وعن الذين حولوا هذا الدم وذلك التراب الى مشروعات استثمارية . وأتكلم أيضا عن أن العدو لم يكن أمام المقاتلين فقط . كان العدو فى الخلف . ان الدرس الذى لم نتعلمه من هذه الحرب . ان كل رصاصة انطلقت باتجاه العدو الأمامى كان لابد من وجود رصاصة أخرى مثلها تنبأها تطلق الى الخلف .

كانت المسافة بين حرب تحرير التراب الوطنى التى جرت فى ميادين القتال . وحرب تحريك القضية والتى جرت فصولها عبر أسلاك التليفونات وفى الغرف المغلقة . هذه المسافة كانت طويلة وكانت كافية لكى تبدد حلما من أحلام الوطنية المصرية فى هذا العقد . حلم أن يحمل المصرى سلاحه وأن يحرر تراب وطنه بالسلاح وأن يضع مقولة : أن ما أخذ بالحرب لا يمكن استرداده سوى بالحرب . يضعها موضع التنفيذ .

يحدث فى مصر الآن : كتبها وعينى على هذا التدهور الذى جرى . كان الجزر قد أصبح كاسحا وعندما شاهدت المعونة الأمريكية تظهر فى قريتى وعندما أدركت خطورة تأثير الحلم الأمريكى . . وعندما قرأت لمن يقول : ن استقبل نيكسون فى مصر كان بمثابة استفتاء على مستقبل أمريكا فى المنطقة أمسكت القلم وكتبت . كتبت أدبا يواجه اللحظة ولا يهرب منها . نشرت الرواية على حسابى . . بعد الظروف التى واجهتها وبعد أحجام دور النشر عن نشرها . قرأها « مثقفوا العالم الثالث » اتصد مثقفى المقاهى والبارات ولحظات نصف اليقظة وكل الغيبوبة . قالوا انها منشور سياسى وليست رواية .

عندما جاء أحمد المدينى الكاتب المغربى المعروف الى مصر وجلسنا نتكلم اقترح الرجل — بدلا من الحديث فى سر الناس أن نتكلم فى قضية نثيرها . واقترح أن نتحدث عن رواية « يحدث فى مصر الآن » من زاوية محددة : إمكانات الإبداع الأدبى فى مواجهة زمن ردىء وظروف صعبة .

استنكر « عبده جبير » الفكرة . رفضها ووقف وقال كيف نناقش أسوأ رواية ليويسف القعيد ؟ ! لم يكن موقفى هو الدفاع فليست بينهما . على الأقل قلت كلمتى بالكبر قدر من الصدق . كان الموقف هو الحزن والسبب ادراكى التام أنه لا أحد منهم يقرأ . وأن المسألة مسألة أحكام عامة يتوصل اليها البعض ويستريح لها الآخرون وتبضى الحكاية .

الوحيد من أبناء جيلى الذى تمسك لهذه الرواية وكتب عنها مقالا لا توجد لدى نسخة منه الآن لأنه نشر خارج مصر كان صنع الله إبراهيم . واعتقد أن ذلك موقف كبير منه لأنه كبير . والوحيد من الذين يكتبون فى صف ذلك الزمان الذى كتب عنها كان علاء الديب ثم لا شئ سوى الصمت . . حتى علاء الديب فقد قرر أن يقابل الأعمال الأخرى التى صدرت بصمت أيضا .

أعود بذكريتى الى « باتوراما » هذه السنوات العشر الكشفت أن موقف الحليف كان متطابقا فى جوهره مع موقف العدو . . وأقارن ذلك بواقعة محددة : بعد نشر ترجمة روايتى الحرب فى بر مصر الى اللغة الروسية فى موسكو بأسبوعين . كان مندوب جريدة الوطن الكويتية يسأل الكاتب

السوفيتي الكبير جنكيز اتيماتوف عن الأديب العربي وقراءاته فيه ، وتحدث الرجل من روايتي وذهلت . لأن الرجل قرأ . في حين أنه لا أحد يقرأ من الذين نلتقي بهم هنا كل يوم . أولئك الذين لا عمل لهم سوى طحن الكلبات والعموم في بحار من الظواهر الصوتية اليومية .

على المستوى الشخصي علمتني سنوات هذا العقد الذي مايزال موجودا فعلا أنه لا أمن سوى في غرفة مكتبي . لا أمن على نفسي الا بعد التأكد من إغلاق باب المكتب جيدا . ولا تعرف الإبفسامة طريقها الى وجهي الا وهو مدفون بين دفتي كتاب ولا أشعر أنني أقف فوق تراب الوطن الا عندما أمسك القلم وأكتب .

كان هذا العقد أكثر عقود جيلنا وجما مازالت قضية الارتباط بالآخرين الوجود الذي لا علاج له . يخلو زماننا من التأليف ومن دقاء الآخرين . كل زائر جاء ويجيء الى هذا الوطن تصيبه حالة من الذهول بسبب ضخامة الحركة الوطنية ولكنه عند الدخول في تفاصيلها الصغيرة . يهمس في أذني :

— كيف تصنعون هذه المعجزة وانتم على المستوى الفردي كل واحد منكم بين أسنانه قطعة من لحم أخيه ؟ !

ولأننا جميعا لم نواجه هذه القضية فقد إوصلنا الآن الى مأزق البحث عن الخلاص الفردي في زمن لا يوجد فيه سوى كل أشكال الخلاص الجماعي .

روايتي الأخيرة « **شكاوى المصري الفصيح** » رواية من ثلاثة أجزاء . الجزء الأول « **تولى الأفغاني** » وقد صدر في سبتمبر ١٩٨١ والجزء الثاني صدر أخيرا . والجزء الثالث والآخر انتهت منه ولم أدفع به الى المطبعة بعد . صغرمت هذه الرواية وكأنها لم تصدر .

وقد تصورت أن الظروف التي صدرت فيها هي السبب . فقد نزلت الى الأسواق قبل مذبحة سبتمبر بيومين فقط قبل أن يسجن العقل المصري . ثم صدرت منها طبعة ثانية في بيروت فكانت لم يصدر . . واحترت في سبب هذه الظاهرة القريبة . ولكن — وبعد نشر كتاب خريف الفصيح لمحمد حسين هيكل وفيه استعارة منها . أصبح كل من يتبادلني يسألني :

— هل لك رواية اسمها : شكاوى المصري الفصيح ؟ ! أين أجدها وبكم ؟ وأين الجملة التي استشهد بها في خريف الفصيح ؟ !

إن الحكايات من هذا النوع . تبدو مثل الهم على القلب وهي ليست حالات فردية . وإنما هي حالات عامة تثير مسألة أساسية وهي المواطنة . ماذا تعني هذه المواطنة ؟ أنني أقف طويلا أمام هذا المعنى بهاذج متعددة . ماذا يعني الوطن لنا جميعا ؟ ربما يعني جمع الملايين بالنسبة للبعض ولكنه يعني

المبتغى الذى لا يملك سوى قلة فرصة تحقيق ذاته وجوهر هذه الفرصة هو الفعل والقول والكتابة .

فهل يتحقق هذا للجميع ؟ هل يتحقق لدى الدولة ؟ هل يتحقق حتى لدى المعارضة ؟

أسأل ولا أجيب ولكنى بالنماذج فقط .. وأقول :

أى وطن هذا يقتل أبناءه ؟

لقد اختلف كاتب مثل يوسف ادريس مع الدولة فأصدرنا جميعا حكما باغتياله . استقلناه من كافة الحسابات واعتبرناه كمن لم يكن . فى هذا العام يكمل يوسف ادريس ٣٠ سنة على صدور مجموعته القصصية الاولى « أرخص ليالى » ومع هذا فان صحيفة عراقية هى جريدة الجهورية وكاتب عراقي هو عبد الستار ناصر احتفلا بهذه المناسبة . وعندما قرأت ما كتبه عبد الستار ناصر سألت نفسى :

— من قتل يوسف ادريس فى مصر ؟

. ولم أجهد أى اجابة .

أى وطن لا يفكر فى منح الأمان لمفكر كبير يسكن تلافيف مخى منذ ربع قرن هو جمال حمدان . أقول يمنحه الأمان لا ان يمنحه جائزة فانا لا احترم جوائز هذا الزمان ولا احترم من يحصلون عليها .

أى وطن تشن فيه حملة ضد كاتب مثل الدكتور لويس هوفى ولا يناقش فكره . لا نقجم رؤيا فى مواجهة رؤيا ولكننا نعود الى القرون الوسطى ..

أى وطن لا يمكنه الان اعادة نشر مقالات كاتب تنشر فيه قبل نصف قرن مضى .

أى وطن يهاجم فيه كاتب مثل حسين احمد امين لجرد انسه يطرح القضايا بشكل جديد ومبتكر . أى وطن تصدر فيه أول قصص منشورة فى كتاب لعمود الوردانى ويوسف أبو رية فى انجلترا قبل ان يحدث هذا فى مصر أولا ..

ليس الوطن هو المسئول . ولكننا جميعا مسئولون ولا أستثنى احدا . لا أستثنى احدا . لا أستثنى احدا ولا حتى نفسى .

سأكون سعيدا لو ادركت أننا نعيش الآن فترة انتقالية .
اننا نخرج من قبو مظلم الى رحابة جديدة وفي كل صباح أحاول
أن اتلمس هذه الحالة ولكن كل الصباحات تخذلني وتتخلى عني وكل الايام
تخونني وحتى هذه المرحلة الانتقالية تتعامل معي بالمقولة القديسة : خطوة
الى الامام وعشر خطوات الى الخلف ..

حالة من الحصار . ولان الفعل في الواقع ما يزال مستحيلا فلا يوجد
امام سوى بديل وحيد هو فعل الكتابة لا خلاص سوى بالامساك بالقلم
والكتابة في بعض الاحيان لا يهني ماذا اكتب بقدر ما يهني فعل الكتابة
نفسه . ان احرك القلم على الورق . ان هذا الفعل بديل الجنون
وهو العصمة الوحيدة التي تمنع الانسان من الانتحار .

اكره الفردية ولكنها علاقة هذا الزمان الوحيدة . وهروبا منها
لا خلاص سوى بالتلمس والاوراق .. ولكن الحياة السحرية التي تسلمني
نفسها كلما كتبت ..

الشيء المؤكد ان اشجار السبعينيات مازالت واقفة ..



فصل من رواية صنع الله ابراهيم الجديدة

بيروت .. بيروت ..

كانت المشاهد الأخيرة للفيلم تمثل عملية انسحاب القوات الاسرائيلية من جنوب لبنان ، وحلول قوات الامم المتحدة محلها. واقترحت على انطوانيت الفساء هذا المشاهد ، والوقوف بنهاية الفيلم عند الاحتلال الاسرائيلي لنهر الليطاني . وقلت ان هذا الحل سيرتفع بالفيلم من مجرد تسجيل للاحداث ، الى مستوى الرؤية المستقبلية . فاسرائيل وجدت لقنمو وتوسع وتبتلع . واذا كانت قد غادرت لبنان سنة ١٩٧٨ بعد ثلاثة اشهر من الغزو ، فانها تركت مكانها « قوات حلف الاطلنطي ذات القبعات الزرقاء » ، على حد تعبير القادة الاسرائيليين انفسهم ، كما انه لا يوجد ما يمنع عودتها في اى لحظة .

وافقتى انطوانيت على هذا الراى ، واتفقنا على ان امكث في منزلى يومين او ثلاثة ، انتهى خلالها من كتابة التعليق المطلوب .

تركها تقوم بلف البكرة الأخيرة من الفيلم ، وعدت الى المنزل ، لم يكن وديع قد عاد بعد من عمان ، فأنضت حماما ، وأعددت فنجانا من القهوة . وجلست اتصفح الأوراق التى دونت فيها مشاهد الفيلم . سجلت بعض الملاحظات ثم نحت الأوراق جانباً . وأعددت مشاء خفيفا تناولته مع علبتى بيرة . ثم لجأت الى الفراش .

كان نومي خفيفا مضطربا . وشعرت بعودة وديع فى الليل . وبخروجه فى الصباح . ونهضت أخيراً متثاقلاً . فالتطرت ووقفت أنخن فى الشرفة . ولأحظت أن الشوارع هادئة تماماً ، والحوانيت مغلفة . ثم تذكرت ان اليوم يوافق عيد الاستقلال .

جلست الى مكتب وديس . لكنى لم أجد حاسبا للعمل . جذبت
التليفون وأشرت رقم ليا . واستمتعت الى الجرس يذق طويلا . ثم وضعت
الساعة ومضيت الى غرفتى .

ارتديت سترتى . وأطمأنتت على وجود جواز سفرى فى جيبيها .
الداخلى . وأحصيت ما معى من نقود فوجئتها لا تزيد على مائتى ليرة . ثم
غادرت المسكن .

اتجهت صوب الحمرا ، عبر شوارع أوشتك أن تخلو من المارة .
وعندما بلغت الشارع العتيد ، مضيت من أمام الويمبى ، والموفينيك ، ثم
سينما الحمرا والردشو . ووقفت على ناصية الرد شو أتايل مقهى المودكا
على الرصيف المقابل .

عبرت الطريق ومضيت من أمام المودكا . وواصلت السير حتى كانيه
دى لابييه .

دعمت الباب الزجاجى ودخلت . جلست على مقعد من الجلد
الصناعى . وأحضرت لى فتاة غارقة فى الإصباغ ، فنجأنا من القهوة
العريضة .

احتسيت القهوة مع سيجارة وأنا أتايل الرواد القليلين . ثم دفعت
حسابى وغادرت المقهى . اتجهت بيسارا ومشيت على مهل . مررت بجريدة
النهار ومصرف لبنان . وبلغت ساحة برج المر ثم أشرفت على مطلع
جسر فؤاد شهاب .

عبرت حاجزا مهجورا من البراميل الى حى زقاق البلاط . وبدت
المنطقة كلها مهجورة تماما . ولم يلبث الطريق أن انحدر بى جهة
اليسار . وأعرضتنى حاجز وقف عنده بعض المسلحين الذين لم أتبين
هويتهم . لكنهم لم يعباؤا بى ، فاجتزته . وبعد قليل التفت نفسى فى ساحة
رياض الصلح . اتجهت يمينا وولجت ساحة الشهداء .

بدت الساحة الرئيسية لبيروت القديمة ، محاطة بالاطلال من
جميع الجوانب . كانت المنازل القديمة ، التى يعود أغلبها الى أيام
الأتراك ، لا تزال قائمة . لكن نوافذها وأبواب حوائيتها تحولت الى كوات
مظلمة تتخللها قضبان ملتوية من الحديد . وفوق الأسطح خيمت بقية
من ميكل اعلانات النيون ، التى كانت تجل الساحة فى الليل الى شملة
من الاضواء ، ميزت منها آثار اعلان من بيرة « لفيذة » ، وشكولاته « غندور »
الى جوار زجاجة كوكاكولا .

وبالرغم من ذلك ، كانت الساحة تشفى بالنشاط . فالأمم الانبئية
المهذبة ، اصطبغت العربات الخشبية المحملة بكافة أنواع السلع ، من ملابس

وأحذية وأواني مقلية ، وإدوات كهربائية . وفي مداخل بعض الحوانيت المهدمة ، جلس الصراخون . وأشرفت على هذا كله عدة مدرعات تحل شارة الردع .

طلعت حول الساحة بحثا عن زقاق به بائع الكتب الأجنبية المستعملة ، تعاملت معه في زيارتي السابقة . وولجت زقاقا قام عند محضه حائوت للسجائر والصحف والمجلات . واجتنب بصرى ملصق كبير الحجم على الحائط المجاور للحائوت ، يتألف من صورة فوتوغرافية مكررة عدة مرات للجزء الأعلى من امرأة عارية ، أحاطت بفراغها الإيمن رأس رجل عار ، انحنى بفيه فوق أذنها . كان شعرها مبعثرا حول رأسها ، وقد فرجت شفيتها ، وأغضت عينيها . وأعطى تكرار الصورة الإيحاء بهذه اللحظة الممتدة المتجددة .

تأملت الصورة طويلا . وتبينت أسفلها سطرا من الكتابة الدقيقة ، تدنوت منها . وأمكنتني أن أميز الكلمات المطبوعة بالانجليزية : « الأورجازم استجابة ينفردها الإنسان . فلا تعرف الحيوانات الثديية الأخرى ، خلال الجماع ، لحظات مماثلة من النرى الحادة . »

استغرقتني تأمل المصق ، فلم الحظ الاصوات التي كانت تنبعث من باب مظلم في نهاية الزقاق ، إلا عندما خرج منه عدة رجال ، متواضعا المظهر ، مرة واحدة . ولم ألبث أن ميزت فيها تأوهات أنثوية ، ثم أدركت أنها تنبعث من صالة للعرض . ومن خروج الرجال وقياض أية لافتة ، استنتجت أنها صالة رخيصة تعرض أربا الأفلام الجنسية .

اجتزت الزقاق حتى نهايته ، فالتفتني عند مفترق ثلاثة شوارع ، يطل عليه حائوت مغلقة يحمل اسم « صيدلية الجميل » . ولم أنتبه إلى مغزى الاسم إلا عندما طالعني على الجدران ، في ملصقات صغيرة الحجم ، الوجه القاسي ذو العينين المجننتين لزعيم الكتائب . وأدركت أنني دخلت المنطقة الأخرى دون أن أدري .

أوشكت أن أعود أدراجي ، عندما توقفت إلى جوارى سيارة سوداء ، فتح باباها الجانبيان في لحظة واحدة . وفي اللحظة التالية كان ثبته رجلان يحيطان بي ، ويمسكان بفراعى ثم يدفعانني إلى المقعد الخلفي للسيارة . وعلى الفور تفتت السيارة إلى الأمام ، وأنطلقت في سرعة فائقة ، ومجلاتها تحدث صريحا حادا .

وقبل أن أتبين وجه أحد من ركاب السيارة ، استقرت عصابة سميكة فوق عيني ، غفقتها أصابع مدبرة في قوة خلف رأسي . وامتدت الأيدي إلى جيوبى وأسفل أبطى وخلف ظهري ، وبين فخذي ، وأعلى الجوارب

توتر جسدى فى انتظار ضربة ما . وخطر ببالي ائى فى وضع افضل من مرة ، اعتقلت فيها ، ووضعت فى سيارة مماثلة الى جانب السائق ، ثم انهالت الضربات من الخلف فوق عنقى ورأسى .

أبطأت السيارة ثم توقفت . وسمعت صوت فتح أحد أبوابها . وتحرك الجالس الى يمينى وهو يشحنى بعنف الى الخارج .

تعثرت وكنت أتع لولا أن أحدهم سنعنى من الخلف وهو يسبنى . ثم أمسك بخرامى الإيسر ، وجرنى جراً عبر أفريز ضيق انتهى بعدة درجات . سرنا قليلا بعد ذلك . ثم صفنا درجتين أخريين وواصلنا السير . وبعد قليل هبطنا درجا طويلا ومشينا فى مكان رطب تردد وقع أقدامنا فيه عاليا .

توقف مرافقوى ، وسمعت صوت مفتاح يدور فى قفل ، ثم لنح الهواء البارد وجهى . تخلت عنى الأيدى التى كانت تمسك بخرامى . ودفعنى أحدهم الى الامام بعنف ، فكنت أتع على وجهى . ثم سمعت صوت اصطفاك باب قريب ، وأقدام تتعبد .

جمدت فى مكاتى ، وأرهفت حواسى لاتبين اذا كان هناك أحد على مقربة . كانت يداى حرتين ، فرفعتهما فى تردد الى وجهى . وعندما لم يتعرض لى أحد انقزعت العصابة من عيني مرة واحدة .

مرت ثوان قبل أن أتكن من الإبصار . والنيتى بمغردى فى غرفة مستطيلة ، عالية السقف ، شبه مظلمة ، يتسلل الضوء اليها من كوة قرب السقف ، تعترضها قضبان حديدية . كانت الغرفة عارية من أى اثاث ، وليس بها ما يسدل على هوية المكان أو أصحابه . ورايت فى انصاعها بضع صناديق من الكرتون . تقدمت منها ، فوجدتها فارغة . وكان أحدها يحمل اسم مسحوق أميركى للتنظيف .

بحثت عن علبة سجائرى فلم أجدها . وتبينت أن جيوبى كلها خالية . وأن ساعة يدي انقزمت منى . وقد حرت أن الوقت يقترب من الثانية أو الثالثة .

مضيت الى الباب ، فالفيتة من الحديد المتين . انحنيت على ثقب المفتاح ، ووضعت عيني عليه . لكنى لم أميز شيئا فى الخارج ، بسبب قلة الضوء . أبعدت عيني والصقت أذنى بالثقب ، فلم أسمع شيئا .

ابتعدت عن الباب ، ومشيت حتى طرف الحجرة ، ثم استندرت ومشيت حتى الطرف الآخر . جعلت أذرع الغرفة جيئة وزهابا الى أن شعرت بالتعب ، فاقترعت الأرض العارية ، مسندا ظهري الى الجدار . وسرمان ما تسلمت الرطوبة الى جسدى ، ففقت واقفا . ومضيت الى الباب . ووضعت أذنى على ثقب المفتاح وأصغيت السمع .

التقطت اذنى اصوات اصطفاق ابواب ، ووقع اقصادام وصيحات
مبهمة . واقترب وقع الاقصادام ، ثم سمعت احصدا يقول محتدا : « المكروت
كان عم ببفوص علينا » . ورد عليه آخر قائلا : « ولاك شو بذك منها ؟ الف
بنت ببتبني ظفر اجرک . » وجاعنى صوت ثالث فى لهجة آمرة : « عندك امر
حزبى ؟ » واشتبتكت الاصوات ببعضها فلم اهبز منها حرفا . وما لبثت ان
خفت تدريجيا وابتعدت .

اعتقلت واقفا ، فلهجت بفتاحا للنور بجوار الباب . وكان ثمة مصباح
كهربائى يتدلى من السقف . ضغطت المفتاح عدة مرات دون جدوى .
واشتد احساسى بالبرد ، فقفزت عدة مرات ثم قمت ببعض التمرينات
الرياضية الى ان شعرت بالتعب .

كان هناك ركن وحيد فى الغرفة يئانى عن تيار الهواء المنبعث من
الكوة ، هو ذلك الذى شغلته صناديق الكرتون . مضيت اليه ، واقبلت
أحرك الصناديق وانقلها الى ركن آخر . ثم ضغطت أحدها بين يدي
ووضعتها على الارض وجلست فوقه . وفعلت المثل بصندوق آخر وضعتها
خلف ظهري .

استمتعت بشيء من الدفء الى ان هبط الظلام ، وتشبع الصندوقان
برطوبة الجدران والارض . ولم تلبث البرودة ان تسللت الى عظامى .
ولم يندنى انكاشى على نفسى . وبعد قليل استولت على رغبة شديدة
فى التبول .

كنت اعرف بالتجربة ، انه طالما اتى بفردى ، ولا اهلك وسيلة من
وسائل المقاومة أو الضغط ، فأتى منها صرخت أو قرعمت الباب ، فلن أغير
شيئا مما هو مقرر لى . والاغلب انى سأعرض نفسى للاذى . لهذا قررت
ان انتظر حتى يكشف الخاطفون من نواياهم .

لكن ضغط البول على مثانتى ، جعلنى اتخلى عن حكمتى أو خوفى ،
فمضيت الى الباب وجعلت أطرقه بكل قوائى وأنا أصرخ مناديا .

اللتنى يداى بعد حين ، فكثفت عن الطرق وانصت . سمعت وقع اقدام
تقترب . ودار مفتاح فى قفل الباب ، ثم انفرج مصراعه عن ضوء كهربائى
خافت . وشاب يحمل رشاشا على كتفه ، وتندلى من فمه سيجارة تفوح منها
رائحة الحشيش .

خاطبتنى فى حدة :

— ليش عم بتدق ؟

قلت :

— اريد ابول .

أغلق الباب دون أن يعلق بشيء . ووقفت حائرا أتدبر إعادة الطرق . وما لبث الباب أن فتح من جديد . وظهر المسلح الشائب حاملا جردلا من البلاستيك القوي به عند قدمي ، ثم جذب الباب ليفلقه فاعترضته قائلا :
— أريد مقابلة الشخص المسئول هنا .

قال :

— ما خصني .

ودفعني بيده ثم جذب مصراع الباب ، وأدار المفتاح في قفله .

حملت الجردل إلى الركن الذي كانت تشغله صناديق الكرتون ، وتبولت . شعرت بالراحة . وعدت أزرع الغرفة جيئا وذهابا ، تلمسا لشيء من الدفء . ثم اقتنعت الأرض في الركن الذي أعدته لنفسى . وثبتت ركبتي إلى أعلى ، واعتدلت بساعدى ورأسى فوقهما . وثبتت عيني على خط خفيف من الضوء أسفل الباب .

ويبدو أنى غفوت بعض الوقت ، فقد تنبهت فجأة على صوت عند الباب . والقيته مفتوحا ، وقد انتصب في فرجته رجل عريض الجسد ، يحمل رشاشا في يده اليسرى . كان الضوء الكابى يسقط من خلفه على جزء من أرض الغرفة ، فأخفى ملامحه عنى . لكنى تبينت حركة الرشاش في يده ، تشير لى أن أخرج .

خطوت إلى الخارج ، فلبسكنى من ذراعى بقوة . رأيت رجلا متقدما في السن بصورة ملحوظة ، يغطى الشعر الأبيض رأسه ، ويتمتع مع ذلك بقوة بدنية واضحة . مضينا في طريقة طويلة يضيؤها مصباح كهربائى واحد، يطل عليها بابان آخران ، وأشعرتنى رائحة الهواء وشدة الرطوبة المنبعثة من الجدران ، وبلاط الأرضية ، أننا تحت مستوى الأرض .

ارتقينا درجا عاليا إلى طريقة أخرى دافئة ، تسبح في ضوء قسوى من مصابيح الفلورسنت ، ويغطى المشمع الملون أرضها . كانت الطريقة طويلة ، وفى نهايتها علق علم ما بجوار صورة فوتوغرافية لم أميزها بوضوح .

توقف مرافقى أمام أحد الأبواب فظفره . ثم أدار مقبضه ودفعنى أمامه ثم دخل خلفى ، وأغلق الباب .

لنجتنى الحرارة الصادرة عن « شوفاج » في جانب الغرفة . ورأيتى أواجه مكتبا ، جلس خلفه شاب مبتلى حليق الوجه ، يتحدث فى التليفون . بشفتين غليظتين ، وبينه على شاشة تليفزيون ملون ، استقر فوق طاولة خشبية بجوار المكتب .

كان يرتدى قميصاً مفتوح الصدر ، بكعبين قصيرين ، كشف عن شعر كثيف فوق صدره وساعديه . وكان شعر رأسه اسود ناعماً ، قص في منأية وافرغ من جهة اليسار .

لم أتين شيئاً مما كان يقوله في التلفزيون لأنه كان يتكلم بالفرنسية في صوت خافت . وجهت اهتمامي إلى قطعة من القماش علقت على الجدار فوق رأسه ، وطرزت بها شجرة أرز ملونة . وعلى آخر استقرت لوحة من الورق سطر عليها بالعربية ، وبمادة كساء الذهب : « خزائن العلم في العالم كنوزها من لبنان . لغات الأمم أجمل حروفها من لبنان . غرائب الدنيا السبع اسطورتها الكبرى لبنان . شجرة الخلود انتقت لسكانها السرمدي قصة من لبنان . طفل الالوهة تعمد في ماء من لبنان . اترى آدم ، هل هجر الجنة الا كرمي لك يا لبنان ؟ »

انتهى الشاب من حديثه التلفزيوني ، فاعاد السماعة إلى مكانها وظل برهة يتطلع إلى شاشة التلفزيون ، ثم مد يده وأغلق الجهاز . وجه اهتمامه إلى عدة أوراق أمامه تعرفت بينها على محتويات جيوبى ، فقلب بينها بأصابع قصيرة سمينة ذات اظافر طويلة مصقولة .

خاطبني دون أن يحول عينيه عما في يده :

— لا أجد إشارة هنا إلى مذهبك .

قلت :

— لا أنهم ما تعنى .

قال :

— ديانك . ما هي ؟

رفع عينيه إلى لأول مرة ، فطالعتني دائرتان صفراوان باردتان في وجه منتفخ ذي بشرة مدھنة .

قلت :

— ألا تعرفنى أولاً بنفسك . وتقول لى لماذا أنا هنا ؟

ظهرت شبح ابتسامة ساخرة على شفتيه وقال :

— ألم تعرفت بعد ؟

قلت :

— يمكننى أن أخمن أين أنا . لكنى لا أعرف السبب في اختطافى .

أشعل سبجارة فرنسية ببطء وقال :

— ستعرف هذا بعد أن تذكر لي أولا ماذا تعمل في بيروت، وأين تسكن .
أنت تقسم في الغربية . اليس كذلك ؟

أولمت يرأسى .

قال :

— الآن تذكر لي ديانتك ؟

قلت :

— وما علاقة ديانتى بالامر ؟

تطلع الى لحظة ثم قال بلهجة من يتفرع بالصبر :

— الدين هو عنوان الشخص . هويته . فهو الذى ينظم علاقته بخالقه .

قلت :

— اذن لا أهمية لتحديده . كل واحد ينظم علاقته بخالقه وفقا لدينه .
وفيما يتعلق بى فان الاديان كلها عندى سواء ..

قال :

— لكن الامر بالنسبة لى ليس كذلك . فلبنان طول عمره مهدد
بالابادة على يد الاسلام .

قلت :

— عندى تصور آخر للخطر الذى كان يهدد لبنان ، والذى يهدده
الآن .

قال بنفس اللهجة الهائلة الصبورة :

— من حسن حظك انى اريد ان احدى معك حكي منطق . فاعطنى
فرصة لاشرح وجهة نظرى .

لم اعبأ به وقلت :

— انها تقوم على اساس انكم اغلبية في لبنان . وهذه مسألة
موضع نقاش . فهناك من يقول ان المسلمين هم الاغلبية
الآن . على اى حال ، سواء كنتم اغلبية أو اقلية ، فان هذا
لا يغير من طبيعة الخطر الذى يهدد لبنان ، وهو نفس الخطر
الذى يهدد البلاد الغربية والاسلامية وكل دول العالم الثالث .

نفذ رماد سيجارته في طبق من الفضة تتعاقب فوقه الإتصال
البيضاء لثلاث بنفلق وقال :

— أنت تتحدث عن خطر وهمي . وأنا أشير الى التوسع العربي ،
وهو خطر واقعي .

ضحكت :

— أين هو هذا التوسع العربي ؟ هناك فقط نهضة قومية تستوعب
كل الأديان . بل أن بعض رواد هذه النهضة مسيحيون كما تعرف .

— هؤلاء عرب . أما نحن فينيقيون .

نظرت اليه غير مصدق :

— هل تتكلم جادا ؟ مرة أخرى أقول لك : سواء كنتم فينيقيين أم عربا ،
فهذا لن يغير من واقع الخطر المشترك الذي يتعرض له كل
اللبنانيين والسوريين والعراقيين والمصريين والإيرانيين ، الخ .
أطفا سيجارته في المنفضة المسلحة ، وأشعل واحدة جديدة .

قال :

— ما رأيك الآن في الاضطهاد الذي يتعرض له المسيحيون في مصر ؟
تباطأت في الرد وأنا أفكر في الإجابة المناسبة . ابتسم ابتسامة
المتنصر وقال :

— رأيك ؟

أسرعت أقول :

— لن أدمى أنه ليس هناك تمييز . لكنه لا يرقى الى مرتبة الاضطهاد .
كما أن جانباً منه مصطنع . والجانب الآخر من مخلفات الماضي .
ومتي أخذنا بعلمانية الدولة ، قضينا على كل أثر له .

— الذي أراه في مصر هو عكس ذلك تماما . أنه اضطهاد عميق
وتاريخي . وهو أيضا في ازدياد .

— هذا هو ما قصدت اليه عندما قلت أن جانباً من التمييز القائم
مصطنع . وهو الذي تمارسه وتدعو له الجماعات الإسلامية .
لقد سمعت بأذني أحد هؤلاء المتعصبين يقول أن البابا شنودة
أخطر على مصر من بيجين ، وهو في ذلك يتفق معكم تماما .
فأنتم تتحالفون مع إسرائيل ضد أبناء وطنكم .

هز كتفه وقال :

— لا يلام الفريق إذا استجد بالشيطان .

— وما أدراك أنه سينجك حقا ؟ وأنه لن ينتهز الفرصة ليلتهك ؟

ضحك هائلا :

— يلتهم جثة استنزفها الغرياء ؟

— تقصد الفلسطينيين ؟ وجودهم في لبنان هو الذي يحييكم من
الاسرائيليين .

— لا أحد يحمي لبنان من شيء . ضعفنا وحيادنا هو سلاحنا .
فطالبا أننا لا نعادي غيرنا أو نتهدده ، لأن يتعرض لنا أحد
بالأذى .

— انظرن ذلك حقا ؟

ظهرت بتمتلان حمراوان على وجنتيه . لكنه ظل متمسكا
بهدهوته الظاهري .

قال :

— ما يهمني هو اعترافك بالاضطهاد الواقع على المسيحيين في مصر .
ويسرنى أننا متفقون في هذه النقطة .

قلت :

— بالعكس . نحن غير متفقين على الإطلاق . هناك تمييز مفعلا .
لكذك تواجهه بتمييز معارض . وأنا أواجهه بالغاء التفرقة
تبا . خلال الحرب الأهلية عندكم ظهرت حركة لشطب الديانة
على الهويات . هذا هو ما نحتاجه . دول علمانية لا دينية
يتحدد مكان الفرد فيها على أساس كفاءته ، لا على أساس
دينية أو أسرية أو عشائرية .

قال مستفكرا :

— يعنى الغاء الطائفية ؟ هذا مستحيل . فزوال الطائفية معناه
زوال الدين .

قلت في أعياه :

— لا أظن أنى قادر على انعامك بوجهة نظري . ما أطلبه منك الآن
هو أن تعطينى أوراثنى وجواز سفرى وتدعنى أذهب .

رفع حاجبيه :

— هكذا ؟

قلت :

— نعم هكذا .

ضحك ضحكة قصيرة وقال :

— لم أكن أتوقع أن تمل ضيافتنا بهذه السرعة .

جاءته قائلا :

— أى ضيافة ؟ لم أكل شيئا طول اليوم . والغرفة باردة بلا فراش
أو أغطية أو ضوء . ليس بها حتى مياه للشرب .

اصطنع الاهتمام وتحول الى مرافق المعجوز قائلا :

— معقول ؟ الا الى .

غمغم المعجوز شيئا حول انه سيهتم بتزويدى بالمياه . وخطبنى
الشباب وهو يبتسم فى خبث :

— للأسف اليوم عطلة . والحوانيت مسكرة . وبالمثل مخازننا .
لكننا سنوفر لك كل شيء غدا .

قلت :

— غدا الأحد . وهو عطلة أيضا .

قال فى برود :

— هذا من سوء حظك .

واوبا براسه الى المرافق ، فتقدم منى ، ولمسكنى من ذراعى ،
واقبلتنى الى الخارج .

أدب الإلتزام

Litterture Engagee

بقلم : ماكس انيريت

تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد ابراهيم شحبة

❖ مقدمة المترجم ❖

مصطلح الإلتزام Commitment في أصله ومعناه مصطلح فلسفي يعني امتناع وجهة نظر في الحياة يدافع عنها الفيلسوف ويدلل عليها بكل الوسائل الفكرية والجدلية التي يحوزها . ومع ذلك نجد أن المصطلح أكثر ما يكون وضوحا وتحديدا في ميدان الأدب ، حيث يعنى مشاركة الفنان في شئون عصره ومجتمعه ، ولابد أن تكون هذه المشاركة فعالة ونابغة من وهي تام ، أي أن الأدب الملتزم يجب أن يعمل في طواياه رؤية الفنان لقضايا عصره ، وأن تكون له رسالة وغاية . فالأديب لا يعيش ممزولا عن المجتمع ، أولا ينبغي أن يعيش في برج عاج ، بل أن ثمة علاقة تفاعل بالتأثير والتأثر قائمة بينه وبين مجتمعه .

وقد حمل على الإلتزام كتاب ونقاد كثيرون ، ورموه بأنه يقيد حرية الفنان ويمنعه من الانطلاق في عملية الإبداع . وهم في ذلك - كما سنرى في هذه المقالة الشاملة - يأخذون في الاعتبار التزام كتاب الحزب الشيوعي ببداية هزيمهم يتحركون داخلها ، ويلتزمون بها .

وكتاب الإلتزام في الغرب يرفضون هذا النوع من الإلتزام ، ويرمونه بشيق الاتق ، ويأنه يسيء إلى الإلتزام الحق ، ولكنهم أيضا يحتلون على النسيب الثقالي والاحتلال الفني بدعوى حرية الفنان في أن يقول وأن يفعل ما يشاء دون أن يربط نفسه بوقف معين أو يتخذ لنفسه رؤية عملية لقضايا عصره ، أي بدون التزام .

ولقد عرضت المقالة عرضا وافيا كل الأدلة والبراهين التي استند إليها الجانبان ، وكان منجز الكتاب بسيطا جدا ، حيث تناول أولا مصطلح الإلتزام بالتعريف وإبراز أهميته ، ثم قسم قضية الإلتزام بين الممارسين والمؤيدين . ويعد أن قرع من ذلك خص سارتر ومفهومه للإلتزام بحديث طويل ، إذ يرى الكتاب أن سارتر يرى أدب الإلتزام بكتاباتة الإبداعية والنقدية بحيث أضى عليه الحياة والصفة العملية القائمة .

ولأن الكتاب فرنسي فإنه في دفاعه عن الإلتزام اتخذ من الأدب الفرنسي أمثلة ونماذج على نوعية الإلتزام الواضى المتصور ، وخص ثلاثة أديان فرنسيين بالتوثيق والاستشهاد. وهؤلاء الكتاب الذين اعتمد عليهم الكتاب هم :

— شارل بيجي Charles Peguy (١٨٧٣ — ١٩١٤) . شاعر وكاتب مقال وروائي فرنسي ، عاصر قضية دريفوس المشهورة وكتب عنها ، وقد تميز انتلجه بالزواجية مستمدة من النزعة الوطنية والمزعة الروحية الثائرة ضد المدنية الحديثة . ومن أشهر كتبه : « وطننا » (١٩٠٥) ، و « شباننا » (١٩١٠) ، ودواوين : تاملات حول الحب (١٩١٠) ، و « حواء » (١٩١٣) ، و « بسلط نوتردام » (١٩١٤) .

— لويس أراجون Louis Aragon (١٨٩٧ — ١٩٨١) . كاتب وشاعر فرنسي ، وعضو الحزب الشيوعي الفرنسي ، أسس الجمعية الأدبية عام ١٩١٩ ، واشترك في حركة الدادية بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من مؤسسي السريالية مع أندريه بريتون وفيليب سوبولت عام ١٩٢٠ . واشتهر فيما بعد بدواوين شعره الغنائي والتي كتب بعضها حول زوجته الزاتريولية .

— جان بول سارتر Jean-Paul Sartre (١٩٠٥ — ١٩٨٠) فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي ونقاد فرنسي ، من أشد المدافعين عن الوجودية في الفلسفة ، وأنصار الدعوة إلى الالتزام في الأدب . من مؤلفاته الفلسفية : الوجود والمعدم (١٩٤٣) ، ومن رواياته : ثلاثة دروب الحرية (٤٥ — ١٩٤٩) ، ومن مسرحياته : اللباب (١٩٤٣) ، رجال بلاقلال (١٩٤٦) ، الأيدي القلرة (١٩٤٨) ، سجناء التونا (١٩٦٠) ، ومن كتاباته النقدية والذاتية : مواقف (١٩٤٧) في مجلدين .

ومؤلف المقال هو الناقد الفرنسي ماكس أدريث Max Adereth الذي سبق أن ألف كتاباً في هذا الموضوع هو : الالتزام في الأدب الفرنسي الحديث (١٩٦٧) ، اقتطع منه هذا المقال ليسهم به في مشروع مؤسسة النشر الانجليزية Penguin لطبع مختارات من مختلف الاتجاهات النقدية والأدبية . والمقال منشور ضمن كتاب :
Marxists on Literature - An Anthology (Pelicon Books, 1975)

وهو كتاب يحتوي على عديد من المقالات التي تتناول جوانب شتى من الأدب من وجهة نظر النقد الماركسي ، أسهم في كتابتها ليفي من كبار النقاد في مختلف بلاد العالم اللذين جمعتهم أيديولوجية واحدة .

ولقد حاولت جهدي أن أجعل المقالة المركزة واضحة ، وبخاصة في تلك المواضع التي أوجز فيها المؤلف واكتفى بالإشارة معتبداً على اللغة القارية الغريبة بعبارة والفرنسي بخاصة لها ، وعلى قربها من تناول أدراكه ونهجه . والتعليقات التي أضفتها للتوضيح والتفسير أشرت إليها في الهامش وميزتها بعلامة (H) تمييزاً لها عن هوامش المؤلف التي حافظت على نسقها كما وردت في المقال . وقد اقتضي مني ذلك أن أعود إلى بعض المصاير والأراجع الصامة للاستشارة والتأكد ، وأخص منها بالذكر :

— Maurice Nadeau : The French Novel Since War, translated A. M. Sheridian Smith (Evergreen, New York, 1969).

— جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة د. محمد غنيمي هلال (دار نهضة مصر ، ب.ت) .

— Dictionary of Korld Literay Terms (ed. by J. T. Shiply).

— Encyclopaedia Britanica.

وأرجو مخلصاً أن يسهم هذا المقال في دفع حركة الإبداع الأدبي على أسس واضحة بعد أن ران التسكون على أرجاء المساحة الأدبية ، وخشى المخلصون على الأدب الجاد من موجة الإسفاف والتسيب التي توشك أن تدهم المسيرة النقدية لنسا .

عبد الحميد شبيحة

— تعريف أدب الالتزام .

— أهمية أدب الالتزام .

ظهر مصطلح أدب الالتزام أو أدب المواقف نتيجة لتأثير الإيديولوجيات الحديثة على الأدب ، التي تشترك — بالرغم من تعددها وتباينها — في شيء واحد وهو أنها تعكس المتغيرات الاجتماعية السريعة لعصرنا . ومن أجل ذلك فإن هذه الإيديولوجيات تجبر كل امرئ منا على أن يعيد فحص موقفه نقدياً من العالم ، ومسئوليته نحو الآخرين ، وتحت تأثيرها ينظر الكاتب — بصيغة خاصة — الى عمله من منظور جديد ، أى أنه يلزم نفسه على اتخاذ موقف . ويعنى هذا أنه يصبح واعياً بأن الطبيعة الحق لفنسه هي أن يصرف اهتمامه الى جانب من الواقع ، وأن يحكم عليه بالضرورة . وتأتى الاصاله الكبرى في مصطلح الالتزام الجديد من مناداته بأنه لا ينفصل عن الأدب نفسه ، أن الالتزام لا يعنى مجرد ترديد لشعارات زائفة بأن الفن ينبغى أن يفسح مجالاً لعالم الواقع الخارجى الكبير ، بل يؤكد — وبصورة فعالية أحياناً — على أن عظمة الكاتب تكمن في قدرته على أن يزور المجتمع عامة (أو قراءة عصره) بصورة صادقة له ولصراعاته ومشاكله . ويتحدد نجاح الكاتب في هذا الصدد من كونه ليس مشاهداً لا منتقياً نحسب للمسرحية التي ينقلها ، بل لأنه يلعب دوراً فيها أيضاً ، وكل ما يطلب منه أن يكون ممثلاً واعياً .

وليس فكرة الالتزام فرنسية على التحديد ، ولكنها اذا كانت قد أعطيت في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية مدلولاً محدداً ومتكاملاً فذلك لان سنوات الاحتلال والمقاومة قد جعلت الفرنسيين أكثر وعياً بحاجتهم الى اعادة نظر شاملة في كل القيم . ففى أواخر الأربعينيات تركز الاهتمام على الدور الذى يمكن أن يلعبه الأدب في الحياة ، ومن ثم ولدت فكرة الالتزام ولادة طبيعية لتتبع متطلبات كل من الفن والمجتمع . وليس نجاح حركة الالتزام في تجاوز تلك الظروف الخاصة ، بل وانتشارها في أمانق أخرى ، إلا دليلاً على أن حيويتها لا تعتمد فحسب على الظروف التي أوجدتها . ان ظهور أدب الالتزام في القرن العشرين يتطابق أكثر مع حاجات العصر الحالى ، وهناك سببان رئيسيان لذلك :

الأول : أننا نواجه اليوم واقعا يتحرك بسرعة بحيث يصبح من العسير ان نفهمه ونتعامل معه أو مع جزء منه ، دون أن نكون طرفاً فيه ، ومحاولة الوقوف منه موقف المحايد يدين المرء ويسلبه جوهر الحياة . وليس يعنى هذا بالضرورة فنساء الفن (لان الموهبة الفطرية عادة تجد أكثر من طريق لتحقيق ذاتها) ، ولكنه سوف يظل من تأثير الفن ومن عظمته الإنسانية . لقد كان محتملاً في الماضي أن يخدع الفنانون أنفسهم

باعتقادهم أن منهم انما هو شيء مختلف ، وإذا كان بعضهم قد فعل ذلك فلأنهم كانوا نوابغ يستطيعون رؤية ما وراء المظاهر السطحية ، أما اليوم فإن أحدا لا يستطيع أن يختبئ وراء مثل هذه المظاهر السطحية ، فنحن نعرف جيدا أن مملكة الفن ليست هي ما يسمى بالطبيعة الانسانية الثابتة ، ولكنها موقف معاصر أصيل له ملامحه الفريدة ، ومن خلاله يستطيع المرء أن يعبر عن العواطف الانسانية الخالدة التي تهب الفن تأثيره الدائم . والقول الماثور بأن الموضوعات الخالدة تغلفها قشرة مؤقتة لم يعد في زماننا قولاً مناقضا ، لأن الحياة قد أثبتت صحته في مجال التطبيق مرارا ، وتجاهل هذه القشرة المؤقتة يعني أن يتعامل الفن مع افكار مجردة لا حياة فيها .

الثاني : يتصل باحساسنا بالحاضر الواقع عامل موضوعي آخر ينفرد به عصرنا ، وهو الازمة المعيقة التي تمر بها الحضارة الحديثة . حيث لم تحطم حربان كبيرتان معظم أحمالنا فحسب ، ولكن لأن علينا الآن أن نختار بين الحياة والموت . ففى عصر الطاقة النووية تواجهنا هذه المشكلة : كيف يستطيع الفنان الخلاص منها ؟ صحيح أن بعض الكتاب يميل الى السخرية والتهكم منها ، والبعض الآخر ينزعون الى تجاهل الموضوع كلية لكونه معقدا وبعيدا عن مداركهم ، ولكن كلا الاتجاهين يمكن أن يكون شكلا من اشكال الاستنكار ، او تعبيرا عن المعاناة والقلق . بل ان رفضهم مواجهة الواقع ، سواء صدر عن عمد أو جبن ، لا ينفي وجوده ولا يحو آثاره . ولكن الواقع المعاصر — على العكس من ذلك — قد نجح في أن يتسلل من الباب الخلفى ليرتك آثاره على المفكرين والفنانين الذين ظنوا أنهم اداروا ظهورهم له . ونضرب مثالا على عنف العصر وعدم استقراره بحركة « الشباب الغاضب » التي تعرف بمسرح اللامعقول (jeu) ، والموضوعية المجردة في الرواية الجديدة nouveau roman لدى

(*) مسرح المعبث او اللامعقول Absurd Drama هو التعبير بالمسرح عن مدمية الحياة وخلوها من أى معنى . ويشبه تكثيف مسرح المعبث في بعض جوانبه السريالية ، ثم انه يختلف عنها في كونه انمكاسا للحياة وليس هروبا أو ابتعادا منها . ويؤمن رواد اللامعقول أن مسرحهم ليس ذهنيا بل انه يبحث عن روح المسرح بطريقة مسرحية ؟ ومن ثم فأنهم يسقطون من حسابهم إمكانيات العقدة المحبوكة والشخصية النامية والدافع وراء الحدث متوجهين مباشرة الى إثارة عواطف النظارة وانفعالهم بما يجرى على المسرح .

ورواد الحركة في فرنسا مهدها هم : جان جينيه ، ادوارد إيبى ، يوجين يونيسكو وصمويل بيكيت . وفي انجلترا عرفت الحركة باسم حركة الشباب الغاضب The Angry Young men بعد أن نشر جون أوزبورن مسرحيته « انظر وراك في غيب Look Back in Angar » ومن كتابها أيضا آرنولد ويسكر وهارولد بينتر .

(المترجم)

الآن روب جرييه Alain Robbe-Grillet (**) ، بوصفها صدى لهذا العالم اللانساني الذي يطحن فيه الافراد . وكتاب ادب الالتزام لا يحملون على أى من هذه الحركات ، ولكنهم يؤمنون بأن اعترافا صريحا بوجود تواصل بين الكاتب والمجتمع يمكن أن يكون أجدى وأكثر أمانة . هذا هو مسلك أدب الالتزام ، وهو مسلك محتوف بالصعاب والعثرات ، غير أن تجنبه عسير .

الالتزام بين المعارضين والمؤيدين

(١)

يبدأ الكاتب الملتزم قضيته باستبعاد كثير من الافكار والعادات الراسخة في الأذهان . ومن ثم نجد لزاما علينا أن نقف بايجاز عند أهم الاعتراضات التي أثارها خصوم أدب الالتزام ، لأن من شأن هذا أن يكشف عن الطبيعة الحق لأدب الالتزام ، وأن يساعدنا على تجنب الاعتقادات الخاطئة المحتملة في أهدافه ومبادئه .

وأول ما نصادفه من تلك الاعتراضات مقولة نقدية متكررة تزعم أن أدب الالتزام يعطى السياسة مكان الصدارة ، وقد ورد هذا الاعتراض كثيرا حتى صار من المألوف أن يدورج الناس أدب الالتزام في باب الكتابة السياسية ، أو في أحسن الأحوال ، في باب الكتب ذات الأهداف السياسية . فنسأله بارع مثل د. البريز R. Alberes بشكوك من أن كتاب أدب الالتزام صرفوا جل اهتمامهم الى السياسة (١) .

ورد الملتزمين على ذلك يبدأ أولا من منطلق أن الإزمة السياسية هي أكثر التعبيرات حدة عن الإزمة العامة في عصرنا ، وكل صراعاتنا الأخلاقية والعقائدية لها خلفية سياسية ، حتى بات من الصعب أن تجد جانبا واحدا من حياتنا الخاصة لم تلمسه المعركة السياسية بشكل أو بآخر . ويصور أراجون وسارتر هذه المسألة في رواياتهما ، ونضرب لذلك مثلين :

(**) الآن روب جرييه (١٩٢٢) ووالى فرنسى من رواد الرواية الجديدة في فرنسا التي تحاول الموضوعية المجردة في تصوير الحياة والأشياء والتي ترفض غالبا منطق القصة وتسلسل الأحداث ورسم الشخصيات رسما واضحا ، متجنبية كل الأشكال التقليدية للرواية . ولقد ظهرت هذه الموجة في الرواية في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من روادها أيضا : ناثالي ساروت ، ميشيل يولور ، كلود سييمون ، كلود أولييه ، وروبرت باتجيه .
للتفاصيل انظر :

Maurie Nadeau : The French Novel Since The War, Translated by A. M. Sharidan Smith (Evergreen, U.S.A 1969). pp. 127—141.

(المترجم)

(١) انظر على سبيل المثال كتابة : Bilan Littéraire du vingtieme Siecle

في رواية أراجون « مسافرو القدر "Passengers of Destiny" » نجد ان الشخصية المحورية هي لرجل يقبأى بأنه يتجاهل عن عمد أحداث عصره السياسية ، ويرفض أن يقرأ الصحف الا أخبار المال . ولكنه في النهاية يصاب بشلل جزئى نتيجة حادث . وبضربة قدر ساخرة يفقد الرجل قدرته على الكلام ، فلا يريد الا كلمة واحدة هي سياسة Politigue ! ومن خلال هذه الكلمة الواحدة يستطيع الرجل التعبير عن كل رغباته للبراة التى تقوم برعايته : كالجوع والعطش والنوم .. الخ . وهذا الرمز بالتاكيد رمز توى للمصر الانسانى فى القرن العشرين الذى يتحدد من خلال السياسة . (لقد عرف نابليون السياسة بأنها الشكل الحديث للقدر : la Forme moderne du destin

ونخرج بنفس الدرس من رواية سارتر « تأجيل الأعدام "Reprive" » حيث يدور الحدث حول أزمة مونيخ سنة ١٩٣٨ ، ويتأثر مصر كل شخصية بقرارات هتلر واستسلام تشامبرلين ودالايير أمام مطالبه . ولكن ثمة شخصية مثرة للشفقة حقيقة هي شخصية الفلاح الأمى جرو لوى Gros Louis الذى لا ضرر منه لاحد على الإطلاق . يجد جرو لوى نفسه فجأة وعلى الرغم منه ، منقولاً من مكان الى آخر ، حيث يسجن فى النهاية ، وكل ذلك البلاء بسبب السياسة التى لا يعرف عنها المسكين شيئاً . والمغزى الاخلاقى الذى لا مفر من استخلاصه من هذا الرمز هو أننا اذا تجاهلنا السياسة فانها لن تتجاهلنا .

وليس معنى هذا أن السياسة هي الموضوع الوحيد ، أو حتى الأهم ، فى الأعمال الفنية لادب الالتزام ، لان بعضها منها جاء خلواً أو شبه خلواً من السياسة ، كما نجد فى القصائد الفنية لببجي Peguy وأراجون . وفى روايات ادب الالتزام ، وخاصة عند أراجون ، تدور القصة حول أفراد منشغلين بحل مشاكلهم الشخصية وعلى غير وعى عادة بالدور الذى تلعبه السياسة فى تقرير مصائرهم ، وكثير من أبطال رواية سارتر « دروب الحرية » على نفس الشاكلة . ولكن الروائيين انفسهم لا ينسون أبداً أن شخصياتهم تضرب بجنورها فى مجتمع عصرها ، وتكون النتيجة أن يصل الكاتب الى نفس الهدف فتكون أهمية المشاكل السياسية فى التأثير على العقل الواعى لأبطال رواياته . ومن النادر أن تجد المغزى السياسى عائماً أو طافئاً فى سياق تلك الروايات ، بل هو كامن فى طواياها يلوح اليه دون الكشف عنه . ومن ثم يمكن القول أن السياسة فى رواية ادب الالتزام أن هي الا خلفية بكل معانى الكلمة ، أنها خلفية ضرورية جداً ، ولكنها تظل فى نهاية المطاف خلفية .

ومفضلا من ذلك فان أدب الالتزام لا يؤمن بأن الحرية الكاملة للفرد تتحقق خارج المجتمع أو ضده ، بل يميل على الأرجح الى الراى القائل بأن الانسان خارج المجتمع لا يكون انسانا أبدا ، وإنما يصير فى مستوى الانعام ويكون على هذا النحو عرضة للجبرية القاسية .

فالحرية الانسانية هى انتصار اجتماعى . وليس صحيحا أيضا — على حد قول كتاب أدب الالتزام — أن المجتمع يكتم غرائز الفرد الحرة ، فإذا كانت المؤسسات الاجتماعية تقف غالبا فى طريق الفرد حين يعبر من ذاته ، فان العلاج هو أن نهاجم هذه المؤسسات وأن نعمل على هدمها ، ولا ينبغى أن نتجاهل هذه المؤسسات ، لأن تجاهلها لن يعنى أن آثارها الضارة قد زالت كما أن النعمة لا تقتل صائدها بدفن رأسها فى الرمال والتظاهر بأنها لا تراه .

وما يسرى على شخصيات أدب الالتزام يسرى بصورة اقوى على الفنان الملتزم نفسه ، فهناك تبادل مؤثر بين نشاطه الابداعى فنانا وحياته رجلا له مواقفه ، حيث أن حياته تثرى فنه وتزوده بالزاد الوفير . وحين يختلط الفنان بالناس فإنه يشاركهم صعوباتهم ويعترف على مشاعرهم ، وفى مقابل هذا يمكن أن يساعدوه عمله الفنى على أن يفهموا أنفسهم حق الفهم . وربما يبرز لنا « بيجى » مثلا مقنعا لذلك ، لأن الحقائق الروحية التى اهتمت اليها كانت نتيجة لاشتراكه العميق فى قضايا عصره : فمن خلال دفاعه لاثبات براءة دريفوس Dreyfus (٢٠) ، جاءت مواجهته للقضايا التى تتصل « بالخلاص الابدى » للإنسان .

(٢٠) اشارة الى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهى قضية ضابط يهودى فى الجيش الفرنسى اسمه الفريد دريفوس اتهم ظلما سنة ١٨٩٤ بإقشاء أسرار حربية فرنسية للجيش الالماني وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتليقها الرجميون ، ولم يكن لاثهام أى أساس ، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من رتبته وحكمت عليه بالنفى طول الحياة ، دون أن تقدم اسانيد الاتهام الى اتهم ولا الى دفاعه . وكان الاستهتار الذى ساد المحكمة سببا فى موجة سحق فى فرنسا تحول الى صراع بين معسكرين : التقدمى والرجعى ، ولم تلبث موجة السخط ان عمت أوروبا ثم العالم على اثر اتهام الصحافة الفرنسية بها أولا . وفيها نشر اميل زولا مقالته الشهيرة : « انى اتهم » دفاعا من دريفوس ، وكانت المقالة هجوما عنيفا على الحزب الحاكم فى فرنسا وعلى قوى الرجعية معا . وقدم اميل زولا للمحكمة ، ولكن محاكمته البتت زيف القضية . وعلى الاثر استمدى دريفوس من منفاه ، وأعيدت محاكمته ، واضطر رئيس الجمهورية ان يصدر عفوا شاملا عنه سنة ١٩٠٦ . وقد تناول القضية كتاب آخرون مثل : اناتول فرانس ، ومارسيل بروست فى المجلدات الاولى من قصصه : البحث عن الزين المفقود .

انظر كتاب سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة د. محمد شفيق هلال (دار نهضة مصر . ب.ت)
 هامش ص ٢٢١-٢٢٢ .

(المترجم)

وأخيراً ، كما يقول سارتر ، أن « الألم الميتافيزيقي » (أى محاولة الإنسان فهم المفزى الكامل للحياة) ليس الا ضرباً من « الترف » لا يستطيع السواد الأعظم من البشر أن يتغمس فيه مادامت مشاكلهم الاجتماعية تتعثر في طريق الحل ، ولكنه يضيف أن البحث عن حقيقة الوجود الازلية سوف يصبح المهمة الأساسية للإنسان « حين يحرر نفسه حقاً وصدقاً » (٢) . أما بالنسبة للالتزام فإنه ينبغي أن يعطى « صورة كاملة للواقع الانساني » (٣) . وسوف نرى في الحقيقة أن ببجي وأراجون وسارتر قد تجنبوا قدر جهدهم « تشويه » صورة الإنسان في أى جانب أساسى من جوانبه . وعلى سبيل المثال يرى ببجي أن « الخلاص الروحي » هو امتداد « للخلاص الدنيوي » (السياسى) ، ويربط أراجون بحث الإنسان عن السعادة الشخصية بالنشاط السياسى ، ويرى أن الحب هو أروع تعبير عن المنهج الالتزامى لدى الفرد حيث يفضل الحب حببيه على نفسه ، ويعلق سارتر أهمية كبرى على دراسة « الوشائج » أى دراسة الطرق المحددة الكاملة التى يؤثر المجتمع من خلالها على الأفراد (كما فى الروابط الأسرية مثلاً) .

الاعتراض الثانى على أدب الالتزام هو أن المجتمع الحديث قد عفى على الالتزام ، حيث لم يعد هناك من باعث ذى قيمة يجعل المرء ملتزماً . والحق أن هذا هو الاعتراض المعقد على الالتزام ، لأنه مصحوب بخلاف آخر يرجحه مؤاده أن فكرة الالتزام ربما كانت مفيدة في الثلاثينيات وهو عصر قد تولى ، أما الآن فلا يمكن أن ينهض أدب جاد على مثل تلك الأفكار البدائية . وما رفض الرواية التقليدية التى تنبئ أساساً على الصراع بين الفرد والمجتمع واستبدال الرواية الموضوعية بها ، الا دليلين على أن الالتزام قد مات .

واجابة أنصار الالتزام على هذا الاعتراض تتلخص في أنه ليس اعتراضاً « أدبياً » حقاً ، ولكنه يقوم على تصور للعصر الحاضر جازال محل جدل . وليس هناك من شك أن الحياة في الستينيات تختلف كثيراً عن الحياة قبلها بعشرين أو ثلاثين سنة ، غير أن أعمال كتاب الالتزام تعكس هذا الاختلاف بطريقة ملحوظة جداً . فسارتر الذى كتب سيرته الذاتية في كتابه « كلمات Words » عام ١٩٦٣ قد أفتاد حقاً من أخطائه ، واستطاع أن يصف لنا طفولته وأحلامه الأولى بطريقة أكثر سلاسة . أما أراجون فمعظم الكتب التى نشرها

(٢) يشير سارتر الى ذلك في مقالة له عن المشكلة اليهودية ، وفيها يفسر ظاهرة نبوغ اليهود في مجال السياسة أكثر من مجال الفلسفة . ويرجع هذا - في نظره - الى احساس اليهود بعدم الأمن لأن « على المرء أن ينال حقوقه في مجتمعه أولاً قبل أن يعنى نفسه بالدفاع عن آسدار البشر في العالم » ، ولذا فإن الميتافيزيقيات سوف تنقل في الحاضر « ميزة لتجتمع بها الطبقة الآرية الحاكمة » . انظر :

(Reflexions sur la question juive, 1947 p. 174).

Sartre, Situations II (Paris, 1947) , p. 251

في السنوات العشر الأخيرة من حياته تفسح مكانا مميّزا للجوانب الذاتية بصورة أدهشت بعض أصدقائه وكانت غصة في حلوّتهم . والحق أن هذا المنهج الجديد ، الذي لم يكن صنفه أو راجعا الى الهوى الشخصي لصاحبه ، يناسب بطريقة مثلى المرحلة التي وصل اليها مجتمعنا من ناحيتين :

فالتغريد المتزايد للحياة قد فرض على الفرد أن يتخذ مبادرة شخصية .

وخطر التكنولوجيا التي حولتنا الى مجسّد آلات خطر محقق كئيل بأن يثير الفنان الى رد فعل عنيف . ففي كتابه « الشعراء Les Poetes » الصادر عام ١٩٦٠ يحاول أراجون تصوير العالم الجديد الذي يشيد ، ويصرخ الصرخة الحارة التالية :

« في ذلك العالم اطالب بمكان للشعر » (٤) .

أما الزعم القائل بأنه ليست هناك بواعث وصراعات ملائمة تلهم كتاب اليوم ، فالرد عليه يكون باثبات أربعة مصادر على الأقل للتوتر في عصرنا :

أولا : أن الكتاب والفنانين هم أقل الناس انبهارا بالشعار الاقتصادي الذي يرفعه السياسيون بأننا « نعيش أزهى فترات تاريخنا » ، وسواء صدق هذا الشعار على المستوى المادى المحض أو لم يصق ، فالحقيقة المرة أن الحياة الحديثة كثيفة وطاحنة . ومن هذا المنطلق يصعب من الصعب أن نكتب في نمط الرواية الحماسية التي أوجت بها الحرب الأسبانية مثلا ، ولكن الفنان الحساس يعلم أن هناك مادة ثرة يزرع بها مجتمع قد فشل فشلا ذريعا في ترويض أمراده بالادراك الواعى والتقدير الصادق لنوع الحياة . ولما كان العلاج يتطلب أكثر من المعايير الثقافية الصارمة لارتباطه بالقرارات السياسية والأخلاقية ، فإن الأمر في حاجة الى الالتزام . وهذه العملية ذات شقين كما نرى هنا : فمن ناحية يحتاج الإنسان المعاصر الى الفنان كي يصور له حياته بدون أوهم أو نفاق ويبين له طريق الخلاص . ومن ناحية أخرى فيستطيع الفنان أن يجد في لمسة الإنسان المعاصر مصدر الهام يحفزّه على أن يصارع ما امتلأت به من عناصر البذاءة والاسفاف .

ثانيا : تتودنا النقطة الأخيرة الى توتر من نوع آخر مقصور على زماننا وهو التناقض الحاد بين ثقافة « الأغاني والموسيقى الهابطة » والثقافة التراثية (التقليدية) . ودون أن نجهد أنفسنا في بحث كل ما يتضمنه هذا الموضوع ينبغي أن نثير عدة أسئلة : هل ثقافة « الأغاني والموسيقى الهابطة » هي الثمن المحتوم الذي ندفعه للتوسع في الديمقراطية السياسية والاجتماعية ؟ وبعبارة أخرى : أهذا النوع من الثقافة هو النوع الوحيد الذي تستمتع به الجماهير العريضة ؟ أم أن هذا يعنى أننا مازلنا بعيدين من

“Je reclame dans ce monde-la une place pour la poesie”, Aragon, Les Poetes, p. 145

تحقيق الديمقراطية ، وأن اتجاه سادتنا وكبرائنا الجدد هو منع الغالبية العظمى منا عن الاشتغال بالنشاط الخطر دائما وهو التفكير بوضوح وعمق ؟ وهل ثقافة « الأغاني والموسيقى الهابطة » كلها سلبية ؟ أم أنها ، بالرغم من جهود الاعلان عنها وترويجها ، تعبر بطريقة الخاصة عن معاناة جيلنا ويحثه الممض عن قيم جديدة ؟ وعلى كل حال ، ما هو الخط الفاصل من الثقافتين ؟

تلك الأسئلة ومثيلاتها هي موضع اهتمام هؤلاء الذين يشعرون أنه « ليس بالخبز وحده يحيا الانسان » ، وأن الفقر الثقافي والايديولوجي هو — على الأقل — أمر سيء مثل الفقر المادى ان لم يكن أشد سوءا . ان تلك الأسئلة تؤثر على كل واحد منا وليس على حفنة من « المثقفين » وحدهم ، فكما تقول إحدى بطالات أرنولد ويسكر بحق : « ان العالم المادى القذر يهيننا ونحن لا نعلم الأمر أدنى التفات ... هذه هي غلطتنا الشنيعة » (٥) . ولا يزعم الالتزام أنه يملك الإجابة على كل الأسئلة السابقة ، كما أن الالتزام لا يبدى مظنة في أن الأمر يتطلب أكثر من إجابة واحدة . أنه يقول أنها مرتبطة بفلسفة المرء في الحياة ، وأن من الصعب على الكتاب والفنانين ، الذين من واجبهم الاسهام في إيجاد حل لها ، أن يفعلوا ذلك دون الميل الى طرف من أطراف النزاع السياسى والأخلاقي الدائر في عصرهم ، أو بتعبير آخر : دون التورط في اتخاذ موقف .

ثمة جانب آخر من جوانب الثقافة الحديثة وهو التزايد المخيف في أدب الجنس المكشوف ، وأننى لا استخدم الصفة « مخيف » من منطلق دينى متزمت ، ولكن لأن هناك خطرا حقيقيا أن يفقد المرء رؤيته وهو يحاول الاقتراب من هذا الموضوع . وقليل جدا من الناس قد ينكر أن ما يخوض فيه كتاب اليوم من مناقشات مفتوحة وصريحة حول الجنس هو رد فعل مرحب به في مواجهة التزمّت الفيكتوري والتفان ، بل وأكثر من ذلك أن فنانا يستحق صفة الفن ينبغي ألا ينكس من وصف كل عناصر السلوك الانسانى بما فيها محاولات إثارة الغرائز البدائية والحيوانية فيها . مثل هذا المنهج يعتبر بحق فنا واقعا لا أدبا جنسيا مكشوبا على الإطلاق ، وكل ما هنالك من فرق بين الاثنين هو ما يكمن فينية الفنان ومن ثم في أثره المنشود . فشىء أن نصف الجنس بدون إثارة الاهتمام باعتباره جزءا ، جزءا فحسب ، من الحياة الانسانية ، وشىء آخر أن نتعهد المفاجأة لا لسبب الا لأن كثيرا منا سوف يحب في كل الأحوال ، مثل هذه المفاجأة . ومن شأن ذلك أن يجعل الجنس اسفانا ويهين الانسان ويحط من قدر المؤلف والقراء على السواء بدلا من أن ينتج تأثيرا ساميا كما يفعل الفن الأصيل عادة . ومن الضروري

ان نؤكد على أن التأثير السامى لا يتحقق من مجرد كبت كل الجوانب المنحطة والفجة في الحياة الإنسانية ، او حتى من احلالها مكانا ثانويا . وبالرغم من التعارض البادى في هذه المقولة ، يمكن ان نحقق التأثير السامى بإبراز تلك الجوانب على شرط أن يكون هدفنا هو زيادة الفهم والتعاطف الإنسانيين . وإكرر مرة أخرى ان هذا يتطلب أكثر من المهارة الفنية ، انه يتطلب فلسفة محددة « يلتزم » بها الكاتب . وتقف روايات سارتر شاهدا على هذا الأمر ، ففي ثلاثيته « دروب الحيرة » الكثير من جوانب الفجاجة والفحش التى تضارع ما يوجد في روايات على شاكلة « فاني هل Fanny Hill » (١) ، ولكن هذه الجوانب ليست منعزلة أو ليست موجودة بدافع الاثارة . فمثلا من المستحيل الا تهتز عواطف المرء النبيلة (أى عكس دواعى الشهوة الفجة) بعد أن يقرأ المرء المشهد المؤثر حيث يحاول كسيحان ممارسة الحب ، فلا يستطيعان الوصول الى ذروة النشوة الا باستخدام ايديهما وخيالهما . والغاية من التفاصيل المبرفة في هذا المشهد أن تزيد من احساسنا بحدة الموقف وسخريته ، وليست الغاية من ورائه دغدغة جوعنا الجنى .

ثالثا : التوتر المتولد من التعارض القائم بين مزايا التقدم العلمى الكامنة فيه وبين أخطاره الحقيقية . لقد فرض اكتشاف الطاقة النووية هذه المسألة فرضا وصارت قضية ملحة ، حيث غدت مشكلة الحرب والسلام بسببها أكثر مشكلات عصرنا حيوية . ولكى نعرف أن المشكلة لم تبرح وجدان الفنانين ، وأنهم لم يتقوا منها موقف اللامبالاة ، ينبغي أن ننعم النظر في عدد الاغنيات والمسرحيات والروايات التى تعالجها ، فضلا عن الاعمال الأخرى التى كانت ستصبح غامضة ، لولا أنها اتخذت من المشكلة خلفية لها . لقد اثار حرب فيتنام في الغرب ردود الفعل نفسها التى اثارها مقاومة الفاشية قبلها بثلاثين سنة ، ووجه الشبه هنا يكمن في استقطاب الآراء والاتجاهات (٢) .

(١) رواية جنسية ظهرت في إنجلترا في القرن الثامن عشر ، ألفها جون كلياند John Cleland

(ت ١٧٤٩) تحت عنوان « فاني هل : مخبرات امرأة اللذة » ، وتعد أعظم أعمال ادب

الاثارة الجنسية في الادب الإنجليزي .

(٢) ليس معنى هذا أن نتوقع طوفانا من الكتب التى تعالج مشكلة فيتنام مباشرة . ولكن يعنى على الأرجح أن حرب فيتنام ، كالحرب الأهلية الإسبانية من قبل ، واحدة من تلك المشكلات المحددة التى تجبرنا على أن نعيد النظر في مبادئنا الأساسية كل أونة وحين . ومادامت رعى الحرب تدور وتهدد بتفجير حرب عالمية فان قضية وحشية الإنسان نحو الإنسان تظل قضية ملتهبة وعملية .

(الترجمة : يلاحظ ان المؤلف كتب هذه الآراء سنة ١٩٦٧ والحرب القيتامية دائرية على قدم وساق والراى المسلم موزع بين أطراف النزاع . لكن آراءه في هذا الصدد مازالت صالحة لزماننا اذا أخذنا في الاعتبار حروبا وجرائم وحشية ترتكب من الإنسان في حق الإنسان في مناطق متفرقة من العالم ، وتثير القضايا نفسها التى اثارها المؤلف ، وتتحيز آراء البشرية حيالها ما بين مؤيد ومعارض ولا مجال ، وتحتاج من الادباء والكاتب الى اتضاد موقف) .

وهذا ينفي الزعم القائل بأن الالتزام قد مضى زمنه ولم يعد صالحا ، حيث مازالت هناك خيارات مصرية تواجهها ، ومازلنا في حاجة الى المدد الملهم للفن والادب بغية التصدي لها . فقد كتب اراجون ديوانه « عيون وذكرى » سنة ١٩٥٤ ليكون بمثابة تنبيه متفاعلة لرواية زوجته الزاتريولية Elsa Triolet « الحصان الاحمر » (٧) التي تصور فيها اباداة القنبلة الذرية للبشرية ، لا لان الرواية مثبته ، ولكن لانها ترمى الى توعيتها بالتهديد النووي كي نوقفه قبل فوات الاوان . وديوان اراجون يستكمل هذا الدرس حين يطالعنا ببساطة فائقة واخلاص عميق على كل القيم التي ينبغى الحفاظ عليها والقتال في سبيلها . ويختتم اراجون ديوانه بقصيدة عن السلام (اوجت بها الحرب بين الفيتناميين والفرنسيين) تقول ابياتها الاخيرة :

فلتصمتي ايها الذرة ولتكني ايتها البنادق عن الدخمة

اوقفوا النار على كل الجبهات على كل الجبهات اوقفوا النار (٨)

رابعا : هناك - اخيرا - الصراع الخالد بين المثال والواقع ، وهو الصراع الذي دفع بيحيى في بداية هذا القرن ان يلاحظ ببرارة ان «التصوف» عادة ما ينحط ليصبح « سياسة » ، وهو يعنى كما سيتضح بعد قليل ، ان الحصر العادى لاي مثال نفي هو ان ينحرف عن مساره النبيل ويستغل في سبيل تحقيق غايات انثوية . وبأخذ هذا الصراع شكلا حادا عند الملتزمين سياسيا ، لان عالم السياسة هو عالم « الايدي القذرة » كما يوحى بذلك عنوان مسرحية سبارتية(٩) . والمثل الحديث على هذا هو التصدع والشقاق اللذان وقعا في صفوف الشيوعيين بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفييتى حيث كشف النقاب عن اخطاء ستالين وجرائمه .

(٧) اشارة الى (الحصان الاحمر) رمز الحزب الذى ورد ذكره في الانجيل في كتاب (الوحي) .

(المترجم : الحصان الاحمر او التنين حيسوان خراي يسمى Red Dragon)
وله - كما جاء في الانجيل - سبع رؤوس ، وعشرة قرون ، وسبع تيجان على رؤوسه - حاول ان يلتهم « الوليد » من حجر « السيدة » وقد دخلت الملائكة في حرب ضده بتبادا بقتل .. الخ القصة المذكورة في المكان المشار اليه .

(٨) خلو ابيات اراجون من علامات الترقيم الالمانية هو امر معتمد هدفه ان يجبر القارئ على اعتبار كل سطر شعري وحدة متكاملة لا تحدها فواصل صناعية شكلية .

(٩) يقصد المؤلف مسرحية سارتر السياسية التي تسمى Les Mains Sales (الايدي القذرة) التي ألفها سنة ١٩٤٨ ، وتدور أحداثها في المجر قرب نهاية الاحتلال الالمانى ، وتدع المسرحية مثالا على الميولودراما السياسية في قوة التأثير والتركيز . (المترجم)

والحق أن الصدمات العنيفة في العصر الحديث ليست مقصورة على الشيوعيين وحدهم ، فكل الذين يحاولون إصلاح أحوال الآخرين لأبد واجدون ، أن عاجلا أو آجلا ، أن خطوات التغيير كلما تكون بالسرعة التي يملكون ، ولا يكاد يمضي بعض الوقت حتى يكتشفوا أنه بمجرد أن يدخل المثال دائرة التطبيق تقوم العقبات غير المتوقعة التي تستدعي « إعادة تقييم مؤلم » . ويأتى الخطر في مثل تلك الأحوال من أن الناس يميلون الى إخفاء خيبة آمالهم وراء ستار خبيث من اللامبالاة والسخرية .

ويستطيع الفن المتميز أن يتقننا من كل هذه المحاولات العقيمة ، لأن رؤية الفنان تساعدنا على أن نرى أبعد من النكسات والهزائم العارضة . وهنا نتذكر قول « سارة كاهن » الجريئة إحدى بطلات أرنولد ويسكر حين ترفض بعناد أن تتبع صديقها « مونتي » على طريق « الخيانة » ، أو ابنها « روبي » على طريق اليأس ، وتقول : « إذا جاء الكهربائي لإصلاح العطب ، وبدل أن يصلحه زاده سوءا ، فهل أتوقف عن استخدام الكهرباء ؟ هل أحرِم نفسي من النور ؟ الاشتراكية هي نوري . هل تفهم ذلك ؟ هي السبيل في الحياة . كم يمكن أن يكون الإنسان جميلا ؟ » (١) .

وفي قصيدة أراجون الأخيرة « مريثة لبابلو ثيودا » التي كتبها سنة ١٩٦٦ يصف الشعراء بأنهم « مخلوقات الليل الذين يحملون الشمس بين جوانحهم » . وخلفية القصيدة هو الزلزال الذي وقع في شبلي سنة ١٩٦٥ وحطم منزل بابلو ثيودا ، فبعد أن يعبر أراجون عن تعاطفه مع صديقه ، يمضي في أدانة الأرض ذاتها بلقنها قد خانت الشعراء ، ويوسع موضوع القصيدة بأن يبين أن هناك كوارث أسوأ تنتظر الفنان حين يضحو على الهوة التي تفصل أحلامه الكريمة بالمعدل والمساواة والعقبات التي يجب أن يتخطاها الإنسان قبل تحقيق هذه الأحلام . أن رسالة الشاعر هنا ليست دعوة الى الاستسلام ، بل الى الكفاح بيقظة وانتباه :

« آه ماذا سمحنا لبابلو صديقي

بابلو يا صديقي ماذا عن أحلامنا ماذا عن أحلامنا » (١٠) .

قد لا تكفي الأمثلة السابقة للتصدي للرائى القاتل بأن أيام الالتزام معدودة ، لأنه لا توجد توترات حقيقية في المجتمع الحديث ، ولكن كتاب أدب الالتزام يرون أن التوترات الحالية أقل « وضوحا » وربما كانت أكثر

« تعقيدا » من مثيلاتها منذ عقدين أو ثلاثة . وهذا يعنى أن الالتزام لم يمت بعد ، بل ينبغي أن يسلك الالتزام طرقا مختلفة من التعبير عنها . وكم يكون الأمر محزنا إذا صارت أغاني الاستنكار هي وسيلة التعبير الوحيدة عن هموم عصرنا وتوتراته ، أو إذا فشلت في الهام الكاتب ، سوف يكون ذلك مأساة ليس للكاتب بوصفه « مواطنا » وإنما بوصفه « كاتبا » .

ونحن ندين بالفرقة بين الصفتين هنا للكاتب الإنجليزي جورج أورويل حيث يقول :

« حين يشتغل الكاتب بالسياسة فإن عليه أن يفعل ذلك بوصفه مواطنا ، بوصفه انسانا ، وليس بوصفه « كاتبا » ... وعليه أن يحدد بجلاء أن أدبه هو شيء مختلف » (١١) .

وهذا هو الاعتراض الليبرالى على الالتزام ، انه لا يرفض الالتزام باعتباره التزاما — لأن أورويل يعترف أنه « ... من المستحيل ، بل من غير المستحب ، أن تعيش في برج عاج » — ولكن لأنه لا مكان له في الأدب ، حيث أن « الأدب شيء مختلف (. ويتبنى « الروائيون الجدد »(*) في فرنسا وجهة النظر نفسها ، فيكرر روب جرييه مقولة أورويل بالنص تقريبا حين يقول :

« ليس من المعقول .. أن نزعج أننا نخدم قضية سياسية في رواياتنا ، حتى لو كانت قضية عادلة في نظرنا ، وحتى لو كنا في حياتنا السياسية نقاتل في سبيلها » (١٢) .

فهناك التزام واحد محتمل في نظر كتاب الرواية الجديدة وهو الأدب نفسه ، اذ يقول روب جرييه :

« ... التزام الكاتب هو وعيه التام بمشاكل لغته ، وإيمانه بأهميتها القصوى ، وإصراره على حلها من داخل اللغة ذاتها » (١٣) .

“Writer and Leviathan,” in England, Your England (Secker & Warberg

(*) انظر ما قدمناه في السابق من كتاب الرواية الجديدة في فرنسا (المترجم)

(١٢) من مقالة له في مجلة :

Revue de Paris (Paris, September, 1961) p. -21.

Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (Paris, 1960),

pp. 46—7.

ويرد ادب الالتزام بأن مثل هذا الرأي مبنى على اعتقاد خاطئ وهو أن المشاكل الفنية تقع خارج نطاق المجتمع حيث ينظر إليها على أنها قضايا فنية محسب . أن كاتباً ملتزماً مثل أراجون ، بغیر أن يقتل من خطر اللغة وضرورة التمكن منها ، يؤكد على أن اللغة ما هي إلا وسيلة اتصال ، وأن كل المحاولات الخلاقة لتحسين هذه الوسيلة تتبع من فلسفة في الحياة . والتعبير « الفن » في الأدب ليس غاية في ذاته ، بقدر ما هو طريقة أداء لتوصيل تجاربنا الفنان وآرائه بصورة أكثر صلاحية وقوة . بل أن روب جرييه نفسه يعترف بأن « الرواية الجديدة » تعد أصلح التجارب لأنها تستطيع التعبير عن واقع العصر الحديث بصورة أفضل من الرواية التقليدية . أفلا ينهض هذا الاعتراف دليلاً على تناقض روب جرييه بالقياس إلى اعترافه السابق بأن العمل الفني لا غاية له ، وأن الفنان مبدع بغرض الإبداع فقط ؟ .

ومضاً عن ذلك فإن « أورويل » لو كان صادقاً في افتراضه أن هناك سموراً عظيماً يفصل بين الفن والحياة ، فإن لنا أن نفترض أنه يحق لعدد بعيث أن يخرج من عزلته حينما يتصرف « كمواطن » وأن يعود إليها من فورهِ حينما يؤدي مهمته « ككاتب » ، وربما عليه أيضاً أن ينسى كل ما تعلمه في تلك الرحلة القصيرة التي قُام بها إلى العالم الأمل خلوداً منه ! (*) والحق أن أورويل نفسه لم يصل قط إلى هذه الحالة السخيفة ، ولكن ألا تستحق مقولته تلك أن تعامل هكذا بالسخرية ؟ أن تعبيره « الأدب شيء مختلف تماماً » تعبیر أقل ما يمكن أن يوصف به أنه تعبیر مبهم جداً ويجوز أن يؤول تأويلات عجيبة ربما كان أورويل أول من يدينها . فإذا كان يعنى أن المرء لا يمكن أن يصغر أوامر في الفن كما يفعل في السياسة فلن يختلف معه أي كاتب ملتزم ، ولكن إذا ذهب أورويل أو أي إنسان آخر إلى أبعد من هذا ، وجزم بأن الكاتب مستقل عن كل السلطات والجهات ، فهو في نظر ادب الالتزام يسير على طريق محفوف بالمخاطر . فالاستقلال المزعوم للكاتب هو وهم واسطورة ، لأنه ليس هناك من ادب يستطيع أن يتجنب التقويم النقدي المعاصرة سواء بالتصريح أو التلميح . وقد اعتبر سارتر امسك الكاتب عن أن يدلى براهيه نوعاً من الالتزام لأنه ينطوي بذاهة على تسليمه بالأمر الواقع .

بالإضافة إلى ذلك ، هل تعنى فكرة استقلال الكاتب أنه ليس مسئولاً بها يكتب أمام أحد لأنه — بوصفه فناناً — لا يخضع للقيود الانسانية .

(*) واضح أن المؤلف يسفر من فرقة أورويل بين صفة الاديب « كاتباً » وصفته « مواطناً » هذه التفرقة التي تبعد الكاتب عن اتخاذ موقف من قضايا عصره ، وتجمعه بمعزل من أن يستفيد من احكامه بالحياة والمجتمع . (المترجم)

العادية ؟ ينتقد كتاب أدب الالتزام هذه الفكرة بشدة ، مؤكدين أن عدم المسؤولية ليس من الفن في شيء ، وأن قليلا من الأعمال الفنية الخالدة — أن وجدت — قد ولد دون اعتبار لحاجات المجتمع . إن ما كان يخشاه أورويل هو أن يوجه الكتاب الى هذه الحاجات بدلا من أن يكتشفوها هم بأنفسهم ، ولا ينكر أحد أن خشية أورويل تثير بعض التعاطف لدى هؤلاء الذين أفرقتهم وآلتهم الأحداث الماضية في الاتحاد السوفيتي والأحداث الثقافية في الصين . ولكن هل يمكن القول أن أورويل قد وجد حلا صحيحا للمشكلة حيث كان محقا في خوفه من «الوقوع في المحذور ؟ لا يظن كتاب أدب الالتزام أنه قد وجد الحل ، وهم — بعد — يعترفون أن هناك مزالق في منهجهم ، وأنه لا يكفى أن نضرب صفحا عن النقص الحساسين على اعتبار أنهم «برجوازيون صغار» (١٤) ، فليس إطلاق النعوت على الخصوم هو الطريق الأمثل لاسكاتهم .

والاجابة الحق أن لا ينكر المرء أن هناك مخاطر ، ولكن ينبغي عليه أن يقوقف ليسال نفسه اذا كان على استعداد لمنازلة هذه المخاطر والتضحية معها ، أو البحث عن أفضل السبل لتقليلها ، حيث لا يمكن أن تتحقق مهمة جليلة بدون توضيحات مؤكدة . ولا يدعى الالتزام أنه وثيقة تأمين ضد كل الأخطار ، بل يعتقد على الترجيح أنه يحتوى على البذور التي تنقيه دائما ، لأنه يلزم الكاتب دائما بأن يتقبل آراء الآخرين ، فالكاتب الملتزم كما يؤكد سارتر مرارا وتكرارا انها هو «رجل بين الناس» .

والخطر الأكبر الذى ينبغي على الكاتب الملتزم أن يحذره هو التحيز والفسرسة الفكرية ، انه خطر حقيقى كامن فى أى عمل انسانى ، وكل

(١٤) بالمنااسبة ، هناك ظن ما بأن أورويل كان يتعامل مع السياسة على طريقة « البرجوازيين الصغار » ، حين آمن بالطبقات المتوسطة أكثر من ايمانه بتنظيمات العمال . ولكن هذه الصفحات ليست محاولة لتلخيص الاسهام الشخصى لأورويل (حيث ذكرنا آراءه هنا لأنها ببساطة تلخص تلخيصا جيدا ما أطلقت عليه « وجهة النظر الليبرالية » فى الاعتراض على الالتزام) . ولقد وردت آراؤه ونوقشت فى كتاب جون ماندر .

وسوف نجد القارئ « أن تفكير أورويل فى هذا الصدد مشوش ومتضارب . إذ يقول مرة : أن الدعاية الموجهة تعنى خسواء الفن ، ومرة أخرى يقول : أن الفن لابد أن يكون له غاية سياسية » (ص ٨٤) . أما تعبيره « الفن شيء مختلف تماما » فيعلق عليه ماندر بقوله « أن الكاتب — فى نظر أورويل — لا يستطيع أن يكون مضوا صالحا فى حزب سياسى ، وإذا تناول الكاتب السياسة فى أدبه فسوف يصبح كاتب منشورات » (ص ١١٢) .

فهل لى أن اضيف أنه لا يوجد قارئ جلد يمكن أن يصف بيجى وأراجون وسارتر بأنهم كتاب منشورات .

كاتب عرضة له . والحق أن الكتاب غير الملتزمين الذين لا يعترفون بسُلطان
السلطان أنفسهم هم أكثر الكتاب عرضة له . أن أحد المتطلبات المقدسة
للاللتزام أن لا يعتبر الكاتب نفسه المشرع الوحيد للحقيقة بل عليه أن
يطلبها حيثما وجدت مع أفراد المؤسسات الأخرى تبنية ككتات أو سياسية .
هل يقودنا هذا الى مناقشة « التخريب » — أى التكلل داخل احزاب
أو الائتفاء الى جماعات — تلك الآفة التي يخشاها أوروبل ؟ وهنا نقتررب
من أحد الأخطار الناجمة عن الللتزام مفندين آياه ، بالرغم من كونه لا يشكل
نقدا للاللتزام على الإطلاق ، بل يمكن أن يكون نقدا للجزب الشيوعى
(أو أى حزب آخر على شاكلته) . أن تخريب الكتاب ضار بالفن ، وضار
بالمبدأ الذى يعتنقه الكاتب على المدى البعيد ، أنه يعطى صورة مشوهة
تأهما عن حقيقة الللتزام لأنه يخلط بين أمرين مختلفين جد الاختلاف :

١ — رغبة الكاتب فى النزول الى الساحة ليمارس نشاطه (وهذا
قرار خاص به وحده) .

٢ — الاجراءات الادارية التي يتخذها الحزب الحساكم أو السلطة
الدينية ضده اذا لم يلتزم بالخط الرسمى المرسوم له عن طريقتها .

وهذا الأمر الآخر ينبغى ادانته ادانة تامة ، ولا يمكن أن تكون ادانته
نمالة بالانطواء على النفس فى البرج العاج أو بالضرب على غير هدى
فى المهامة والقفار .

وسواء أن يتصدى الكاتب لضيق الأفاق داخل حزبه كما فعل أراجون (١٥)،
أو يحتفظ باستقلال ذاته بوصفه لا منتفيا غير مصاد كما فعل سارتر (١٦) ،
أو يتخلى الى الأبد عن « الآله الذى فشل » — فكل هذه المواقف الابجائية
اضافة لصالح الللتزام وليست انتقاصا منه . ويستطيع المرء أن يفهم
بتقرير المفارقة التالية : اذا أرحت أن تحساكم الللتزام (كما هو قائم بالفعل)
محاسبة شاملة ، فإن عليك أن تكون ملتزما تملها ! .

(١٥) تنبه قطاع عريض من الجماهير مؤخرا الى استقلال عقلية أراجون حين ادان
بشدة قرار الاتحاد السوفيتى بسجن كتبين لنشر كتبهما خسارج البلاذ ، ولكن لا يمثل
هذا نقطة تحول جيدة فى موقفه ، فقد ارتبط اسمه فى فترة ما بعد الحرب العالمية
الثانية بنضاله ضد « الدوجماتية » و « الطائفية » .

(١٦) لا يعتبر سارتر رفضه الانضمام الى حزب سياسى ففسيلة أو مزفة ، ولكن يعتبره
ضرورة يؤسف لها ، مادام يشعر بأنه غير قادر على تأييد الطرق التي يسلكها الحزب
الشيوعى الفرنسى . ويعترف سارتر بأن موقفه غير متسق وغير مرجح ، ولكنه يعتقد أنه
السبيل الوحيد القنوح أمامه . ويشير نقاده الشيوعيون الى نقطة الضعف فى موقفه ،
ويذهب بعضهم الى حد اتهامه بتكوين رؤية « غير متطرفة » للاللتزام الأولى .

وفضلا عن ذلك فإن التجاوزات المفرطة التي وقعت في عصر ستالين والتي عرفت باسم « الجسدانوفية »(*) كانت ترجع إلى الاستخدام المقتصد لبدا سليم ، وهو مبدأ ينادى بمسؤولية الكاتب نحو المجتمع . ويجب أن نؤكد على أن غلطة جدانوف نبتت من تطبيقه لمبدأ المسؤولية من منطلق « اداري » ، ومن نسيانه أن الطرائق التي تصلح في ميدان السياسة لا تصلح بالضرورة في ميدان علم الجبال (لقد كان لينين نفسه صاحب منهج أصح في هذا الشأن حين قال : الأدب هو آخر شيء في الدنيا صلاحية للتسوية والاتساق الميكانيكيين ولخضوع الأقلية أمام تحكم الأكثرية ... ففي ميدان الأدب يجب أن تتاح الحرية الكبرى للبادرة الفردية) (١٧). ولا يعنى هذا الكاتب من مسؤوليته الاجتماعية او السياسية ، بل يشير إلى أن المنهج السليم لا يمكن أن يفرض عليه فرضا .

إن الإجراءات الادارية تؤدي إلى افتقار الفن وخوائه ، والأدب الذي يكتب بفرض « اصدار الأوامر » هو كاريكاتير لأدب الالتزام ، لأنه يفشل فشلا فريعا في تحقيق غايته لدى القارئ حيث يتركه فائرا جامدا ، بدل أن يغرس في نفسه الحماس . لا بد على الفنان — أذن — أن يستمع إلى صوت ضميره لا لأنه الحق الذي لا ريب فيه ، وإنما لأنه إذا لم يفعل سوف يشي عليه بوجود عناصر غريبة ودخيلة ، وسوف يتلاشى تأثيره في الحال . ومن ثم فانه — بالنهاية — الالتزام نفسه أكثر من كونه بالأصالة عن الفن « الخالص » — لابد من التصدي لعملية « التخريب » .

ويؤكد أدب الالتزام دائما على أن الأيديولوجية لا يمكن أن تدخل إلى العمل الفني من خارج ، وإنما يجب أن تنبع من ذات الفنان وأن تكون جزءا لا يتجزأ من شخصيته . وعلى الرغم من اعتقاد أدب الالتزام بأن الفن كله هو شكل من أشكال الدعاية بمعنى أنه نقد للحياة ويعبر عن وجهة نظر معينة (١٨) ، فإن الدعاية إذا غرضت فرضا على العمل الفني فشلت الفنان . أن يبجي لم يسمح لأحد ، حتى الكنيسة ، أن يعلنه ماذا يكتب أو كيف يكتب ، وحين كان يجد نفسه غير قادر علنا عن الدفاع عن أحد القرارات الكاثوليكية فانه كان يلزم الصمت ، أو يلجأ إلى مبدأ

(*) نسبة إلى أندريه الكساندروفيتش جدانوف (١٨٩٦ — ١٩٤٨) الذي كان سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعي أيام ستالين ، والذي أرسى سيطرة الحزب على كل النشاط الثقافي ، بمطالبة الكتاب أن يلزموا خط الحزب لزوما تاما ، وظلت هذه السياسة فعالة بعد وفاته ووفاء ستالين فشلت كل مظاهر الإبداع الأدبي الحر حتى مؤتمر الحزب العشرين سنة ١٩٥٦ .

(١٨) يلجأ الناس عادة إلى تعريف الدعاية (في معناها الهابط) بأنها الدعاية عن الأفكار التي يختلفون معها ، ولكنهم لا يجرون على وصف دعاوهم التي لا ريب فيها أو قبولهم لبعض القيم بأنها لون من الدعاية أيضا !

كنسى مخالف يعبر به عن رأيه الخاص (وموقف الكنيسة من برجسون*) شاهد على ذلك : فلقد كان يبجى معجبا مخلصا لبرجسون وظل يدافع عنه في وقت كانت روما على وشك أن تتبرا منه) . وذهب سارتر الى أبعد من هذا حين رفض الانضمام الى أى حزب سياسى مع كون هذا غير متنسق مع فهمه لواجب الكاتب الملتزم . أما فيما يتعلق بـأرجون الذى لا يمكن أن يتهم بأية « شطحات فردية » فى ضوء عضويته المتصلة للحزب الشيوعى الفرنسى على مدى أربعين سنة ، فإنه يرفض مطلقا فكرة « الأوامر » فى الأدب ، وينادى بدلا منها « بالضرورة الداخلية » التى تجعل الفنان يردد فى عمله الأفكار والتيارات المتفقة معه . وشعره أثناء الحزب والذى يعطى صورة حية للخط الشيوعى فى تلك الأيام قد استطاع أن يحتفظ فى الوقت نفسه بكثير من السمات الشخصية لصاحبه التى ربما كان سيخفق بدونها فى تحريك مشاعر ملايين الفرنسيين من مختلف الأحزاب .

وبالرغم من هذا كله ، يصبح من غير المجدى أن ننكر أن أعظم خطر يواجه أدب الالتزام هو أن يتحول الى أدب من أجل « الالتزام » (١٩) أو أن نزع من العلاقة السليمة المتوازنة بين هذه الجانبين قد أرسيت بنجاح فى مجال التطبيق أو تجددت بسهولة فى مجال النظرية . اننا نتحدث هنا عن واحد من أعقد الموضوعات التى تتصل بالالتزام ، وكل ما يمكن أن نضيفه الى ما قاله الكتاب الملتزمون هو أن فكرة الالتزام مازالت فكرة ناشئة ، وكلما نضجت ستزيد من التجربة ثراء وستتخلص تدريجيا من التجاوزات والأفكار الخاطئة . والتقويم الشخصى لتجارب كل من بيجى وأرجون وسارتر خطوة مستترة فى هذا المقام . فالاعترافات غير المتوقعة التى كشفت عنها السير الذاتية لأرجوان وسارتر فى السنين الأخيرة تظهر لنا انهما لم يتحررا تماما من « خداع النفس » ولكنهما كانا يضعان الاخلاص والحقيقة فوق أى اعتبار آخر ، وانهما — اذا أردنا أن نستخدم تعبيرا مفضلا لدى أرجون — كانا يصران على أن يخلفا صورة صادقة لنفسيهما .

(*) هنرى برجسون (١٨٥٠ - ١٩٤١) فيلسوف فرنسى أعاد النظر فى المسائل الفلسفية من زاوية جديدة ، وخاصة فيما وراء الطبيعة ، وكانت آراؤه سببا فى جلب ثورة الكنيسة عليه . (المترجم) .

(١٩) انظر تعبير سارتر المشهور « فى أدب الالتزام يجب ألا ينسبنا الالتزام الأدب إلى كل الأحوال » ، وكذلك أيضا مقالته من « تأميم الأدب » حيث ينه الى أن الرواية — سواء أكانت ملتزمة أم لا — هى فى المقام الأول عمل فردى ، وعلى القراء والنقاد أن يقبلوا التورط المتبادل ، فالأدب مقاومة ، ويكون عنصر المخاطرة يموت الفن .

التفكير العلمى

عرض وتعليق : عبد الرحمن أبو عوف

كان صدور كتاب (التفكير العلمى) للدكتور فؤاد زكريا ، فى هذا الوقت والمناخ الملوث بهذا يستحق التقدير والتقييم والمناقشة وكما يقول الدكتور فؤاد زكريا فى مقدمة الكتاب « وفى اعتقادى أن موضوع التفكير العلمى هو موضوع الساعة فى العالم العربى.. وفى الوقت الذى أفلح فيه العالم المتقدم - بغض النظر عن أنظمتة الاجتماعية - فى تكوين تراث علمى راسخ امتد ، فى العصر الحديث طوال أربعة قرون ، وأصبح يمثل فى حياة هذه المجتمعات اتجاهها ثابته ، يستحيل المعدول عنه أو الرجوع فيه ، فى هذا الوقت ذاته يغرض المفكرون فى عالمنا العربى معركة ضارية فى سبيل اقرار أبسط مبادئ التفكير العلمى ، ويبدو حتى اليوم ونحن نبضى قدما الى السنوات الأخيرة من القرن العشرين أن نتيجة هذه المعركة بازالت على كفة الميزان ، بل قد يميل الى المرء فى ساعات تشاؤم معينة أن احتمال الانتصار فيها أضعف من احتمال الهزيمة . وفى هذا المضمار لا أمك إلا أن اشير الى امرين يدخلان فى باب المعجالات حول موقفنا من العلم فى الحاضر والحاضر .

الامر الأول هو أننا ، بعد أن بدأ تراثنا العلمى ، فى العصر الذهبى للحضارة الإسلامية ، بداية قوية نافضة سبقنا بها النهضة الأوروبية الحديثة يقررون عديدة ، مازلنا الى اليوم نتجادل حول أبسط مبادئ التفكير العلمى وبديهياته الأساسية ، ولو كان خط التقدم ظل متصلا ، منذ نهضتنا العلمية القديمة حتى اليوم ، لكنا قد سبقنا العالم كله فى هذا المضمار الى حد يستحيل معه أن يلحق بنا الآخرون ، نتجادل نحن مما إذا كانت للاشياء أسبابها المحددة والطبيعة قوانينها الثابتة ، أم العكس .

والامر الثانى أننا لا تكف عن الزهو بماضينا العلمى المجيد ، ولكننا فى حاضرتنا نقاوم العلم ، بل أن نفس الأشخاص اللذين يحرصون على تأكيد الدور الرائد للعالم الذى ازدهر فترة فى الحضارة الإسلامية هم أنفسهم اللذين يهاربون التفكير العلمى فى أيامنا هذه ، ومن الجلى أن هذا الموقف يعبر عن تقليص صارخ ، إذ أن المفروض فيمن يزهو بانجازاتنا العلمية الماضية أن يكون نصرا للعلم ، داعيا الى الأخذ بأسبابه فى الحاضر حتى نتاح لنا العودة الى تلك القمة التى بلغناها فى عصر مضى أما أن نشأفر بعلم قديم ونستخف بالعلم الحديث أو نحاربه فهذا أمر يبدو مستقصيا على الفهم » .

ولكن وقبل أن نستغرق في عرض وتقييم كتاب (التفكير العلمي) يجب أن نعرف بطريقة محددة ترتفع لمستوى المكانة الفلسفية والفكرية التي يحتلها مفكر الدكتور (فؤاد زكريا) رئيس قسم الفلسفة في جامعة عين شمس ، ورئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب بالكويت حاليا .

يبدو الدكتور فؤاد زكريا - متميزا بين أساتذة الفلسفة في جامعاتنا ، فمعظم هؤلاء ناقل لأجاءات فلسفية مثالية مهادية للعلم وموضوعية العالم ، كالوضعية المنطقية والوجودية والجوانية والمثل المتدل .

لكن من يقرأ أعمال (فؤاد زكريا) نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان او (نيتشه) وكتابه الغد عن (سبينوزا) ومقالاته النقدية التي توالى في مجلة (الفكر المعاصر) من يقرأ هذا كله ويشمه في إطار ما طرحه تحولات المجتمع المعاصر من مشكلات فكرية سيسهر على الفور باننا لسنا مخيرين بين أن تكون لنا فلسفة او لا تكون ، بل أن الخيار هو : هل نصوغ نظريانا من وعى بحيث تتفق مع مبدأ مفهوم أم نصوغها دون وعى وبمحض المصادفة ؟ .

والتفليس الذي يشمل اسهامات الدكتور (فؤاد زكريا) تنفع فيه لفته بالعقل الإنساني، وقدتره على فهم قوانين الضرورة الطبيعية والاجتماعية التي يحيا من خلالها بحيث يصعب بمقدوره أن يسيطر عليها ، ويصوغ مستقبله ويحرر في نفسه طاقات الحرية والإبداع والتقدم .

في رسالته للدكتوراه اختار أن يدرس (مشكلة الحقيقة) فلتأش المسامير المميزة لحقيقة الاحكام وفق مختلف النظريات ، وعرض بالنقد للنظريات المثالية والواقعية وحيدة الجانب لفهم الحقيقة ، ورغم عداء المشرفين على رسالته لدراسة الفكر المادى بكل اتجاهاتها ، فقد استطاع أن يسلك طريقا موضوعيا وحذرا في تحليل فكرة الحقيقة النسبية والمطلقة وإبراز أهمية التحليل اللغوى في كشف كثير من قوامس مشكلة الحقيقة ، وإظهار جوانب النفس والقصور في المذاهب التي عرض لها بالنقد والتحليل .

أعقب ذلك دراسته بنظرية المعرفة وخرج بدعوة لإحولة التريب بين الفلسفة والعلم ولعين الوظيفة الاجتماعية للفلسفة ، وإبراز أخلاقية شجاعة للمفكر تعمد الصلة الضرورية بين الفكر والسلوك .

في أن ما يمثل اكتمال منهج الدكتور - فؤاد زكريا - الى جانب الكشف عن مزاجه الفلسفى وطبيعة شخصيته الدقيقة الحذرة هو وثيقة الدفاع التي كتبها عن (سبينوزا) فيلسوف القرن السابع عشر الذى عانى لقن او يزيد من الاضطهاد وسوء الفهم والتفسير ، ولم يتعرض فيلسوف لائل ما تعرض له من تضاريس التفسيرات وتضاريسها لذا كان على المفكر المعاصر أن يواجه ركابا هائلا من الدراسات والمراجع أوشكت أن تضيع دالة الاسكار العلمية والحررية والديمقراطية التي شكلت النسق الفكرى لاسبينوزا ، في عصر محاسن التفتيش والظفر والتخلف حيث لازالت بقايا قيم الانطباع تلحق خلالها الكلية ، على أن أخطر ما جاء به أبحاث هو مناقشته استخدام سبينوزا للمنهج الهنسى كطريقة مصنعة للتعبير ، تماما كما استخدم المصطلحات التقليدية بيمان جديدة فجعل الفكر والجسد وجهى عملة واحدة على عكس - ديكرت - وأكد موضوعية العالم وحجية قوانينه ، وبد من صفة الضرورة في العالم الطبيعى الى العالم النفسى والاجتماعى ، وأزال التناقض بين الضرورة المادية والحرية الإنسانية ، الى جانب تحديد الطابع النسبى للقيم الأخلاقية والجمالية والاجتماعية .

يبقى في قضية سبينوزا ما يتعلق بالتحريف العلمى الذى نسقته مجلة ضخمة من المتعصبين لليهود ، وحاولوا به رد فلسفة سبينوزا للتراث اليهودى مغفلين أن نزوعه الفكرى قد أدى به - منذ البداية الى الطرد من الطائفة اليهودية فى امستردام ، الى جانب المحاولات المستمرة لرشوته او ايدائه او حتى قتله .

وقد يعترض البعض على تفسيرات - فؤاد زكريا - لفلسفة اسبينوزا غير أن معيار الحكم لها او عليها هو مدى الاتساق الذى تقدم به تفسيره لهذه الفلسفة الثورية العلمية الشجاعة من حيث فصله بين ظاهر الفانها ودلائها الحقيقية .

والفنان بعد جوهرى من ايماناد شخصية فؤاد زكريا - لا يقل أهمية عن بعد الفكر فيها ، فقد كتب اعمق التحليلات والدراسات عن فن وجمالية الموسيقى فى كتاب (التعبير الموسيقى) و (زكريات مع الموسيقى) و (فلجنر) ودراسة عن الموسيقى الكلاسيك وترجم كتاب الفيلسوف والموسيقى .

فتابل طبيعة الموسيقى الجمالية الى جانب مشكلة الحقيقة ونهم الواقع والجهد الارادى للنظم لتفكيره تشكلان وحدة شخصية الدكتور فؤاد زكريا وتجمعنا فتابل ونحل ونعرض كتاب (التفكير العلمى) فى ضوء هذا الفهم .

فى المقدمة يطرح المؤلف السؤال الصعب ، ما هو المقصود بالتفكير العلمى ؟ هو ليس تفكير العلماء بالفروعة ، فالعالم يتخصص فى ذلك الميدان المعين من ميادين العلم ، أما التفكير العلمى الذى نقصده فلا ينصب على مشكلة متخصصة يعينها ، بل ما نود أن نتحدث عنه انها هو ذلك النوع من التفكير المنظم الذى يمكن أن نستلطفه فى شئون حياتنا اليومية ، او فى النشاط الذى نبذله حين نمارس امهالنا المهنية المتعادية ، او فى علاقتنا مع الناس ومع العالم المحيط بنا وكل ما يشترط فى هذا التفكير هو أن يكون منظما وأن يبنى على مجموعة من المبادئ التى نطبقها فى كل لحظة دون أن نشعر بها تسامورا واميا ، مثل مبدا استحالة تأكيد الشيء ونقيضه فى آن واحد ، والمبدا القائل أن لكل حادث سببا وأن من المحال أن يحدث شيء من لا شيء .

وهذه الاساليب التى تركها العلم فى المقبول ، حتى لو لم تكن قد اشفقت به هى ذلك النوع من التفكير العلمى الذى نود هنا أن ندرسه ، نبيد أن يقدم العلماء انجازاتهم ، قد لا يفهم هذا الانجازات حق الفهم ، ويشارك فى استيعابها ونقدتها الا قلة ضئيلة من التخصصيين ، ولكن (شيئا ما) يظل باقيا من هذه الانجازات لدى الآخرين ، اعنى طريقة معينة فى النظر الى الامور واسلوبا خاصا فى معالجة المشكلات ، وهذا الاثر الباقي هو (تلك العقلية العلمية) التى يمكن أن يتصف بها الانسان الصاى ، حتى لو لم يكن قد درس مقورا علميا واحدا .

الفصل الاول - سمات التفكير العلمى :

خلال رحلة طويلة هى عبر البشرية والعقل يبحث عن الحقيقة ويستخدم اساليب متباينة للكشف عنها ثم اهتدى الى عدة خصائص يمكن أن نطلق عليها سمات المصرفة العلمية .

١ - التراكبية ، ولفظ التراكبية هذا يصف الطريقة التى يتطور بها العلم وهى صفة نسبية تتصف بها الحقيقة العلمية التى لا تكف عن التطور وتجاوز نفسها وتسير فى اتجاهين رأسى وأفقى ، أحدهما التعمق فى بحث الظواهر نفسها والآخر التوسع والإمتداد الى بحث ظواهر جديدة .

٢ - التنظيم : أى أننا لا نترك أفكارنا تسير حرة طليقة وإنما نرتبها بطريقة محددة وننظمها من وى ، ، ول الوقت ذاته تنظيم للعالم الخارجى ، وينطبق ذلك على ميدان العلوم الطبيعية وميدان العلوم الإنسانية .

ورغم أن هناك أكثر من نوع للتفكير يتسم بالتنظيم حتى التفكير الاسطورى إلا أن الاختلاف الاساسى يكمن فى أن التنظيم كما يقول به العلم يخلقه العقل البشرى ويضعه فى العالم بفضل جهده المتواصل الدؤوب فى اكتساب المعرفة ، على حين أن العالم وفقاً لانحياط التفكير الأخرى منظم بذاته .

ولقد استطاع العلم الحديث أن يطوّر لنفسه منهجا أصبح يرتبط الى حد بعيد بالدراسة العلمية وصفات هذا المنهج :

١ - ملاحظة منظمة للظواهر الطبيعية التى يراد بحثها ويفترض ذلك اختيار وعزل الظاهرة .

٢ - ومن الجدير بالذكر أن الملاحظة الحسية المباشرة نادرا ما تستخدم فى العلم المعاصر ، فالآن اكتشفت أجهزة للملاحظة والرصد الحديثة .

٣ - وتأتى بعد الملاحظة مرحلة التجريب ، ومن مجموع التجارب يتكون لدينا عدد كبير من القوانين الجزئية التى يبدو كل منها مستقلا عن الآخر والتى نزل فى هذا المرحلة ماجزين من الربط بينها لأن التجربة وحدها لا تتيج لنا أن نصل الى أية (نظرية) لها طابع عام .

٤ - وفى المرحلة التالية يستعين العلم بتلك القوانين الجزئية المتعددة التى تم الوصول اليها فى المرحلة التجريبية لى يفسها كلها فى نظرية واحدة .

٥ - وبعد الوصول الى النظرية يلجأ العلم الى الاستنباط العقلى ، ويتخذ من النظرية ما يترتب عليها من نتائج ، ثم يقوم مرة أخرى بإجراء تجارب لى يتحقق من أن النتائج التى استخلصها بالعقل والاستنباط صحيحة ، فإذا أثبتت التجارب صحة تلك النتائج ، كانت المقدمات التى ارتكز عليها صحيحة أما اذا كذبتنا فإنه يعيد النظر فى مقدماته وقد يرفضها كليا أو يصححها من طريق ادماجها فى مبدأ أعم .

٣ - البحث عن الأسباب : لا يكون التشايط العقلى للإنسان علما بالمعنى الصحيح الا اذا استهدف فهم الظواهر وتعليلها ، ولا تكون الظاهرة مفهومة بالمعنى العلمى لهذه الكلمة ، الا اذا توصلنا الى معرفة أسبابها وهذا البحث عن الأسباب له هدفان .

(أ) الهدف الأول : هو ارضاء الجيل النظرى لدى الإنسان للبحث عن تعليل لكل شئ .

(ب) ولكن هذا الاعتقاد بأن معرفة الأسباب ليس لها تأثير عملي ، هو اعتقاد واهم ذلك لأن معرفة أسباب الظواهر هي التي تمكننا من أن نتحكم فيها على نحو أفضل .

١ - الشمولية واليقين : المعرفة العلمية معرفة شاملة بمعنى أنها تسرى على جميع أمثلة الظاهرة التي يبحثها العلم ولا شأن لها بالظواهر في صورتها الفردية ، والواقع أن اليقين في العلم مرتبط ارتباطا وثيقا بطابع الشمول وهناك نوع من اليقين نستطيع أن نطلق عليه اسم (اليقين الذاتي) وهو كثيرا ما يكون مفسلا ، على أن العلم لا يمكن أن يركز على هذا النوع من اليقين النفسى وإنما يكون اليقين فيه « موضوعيا » بمعنى أنه يركز على أدلة منطقية مقننة لأى عقل .

٢ - الدقة والتجريد : والوسيلة التي يلجأ اليها العلم من أجل تحقيق صفة الدقة هذه ، هي استخدام لغة الرياضيات أما في العلوم الانسانية فيمكن أن نقول أن النزاع لم يبت فيه بعد بين انصار التفكير الكيفى والتفكير الكمي من الظواهر البشرية .

الفصل الثانى - عقبات في طريق التفكير العلمى :

لا بد أن تاريخ النشاط الروحى والعقلى للإنسان كان تاريخا للخطأ والاهام التي تغلب عليها الإنسان بمشقة بقدر ما كان تاريخا لحقائق اكتسبت بالتدريج فما هي هذه العقبات التي أخرت ظهور العلم ، ولاتزال تشوه صورة المعرفة العلمية حتى يومنا هذا عند غلات كثيرة من البشر .

اولا - الأسطورة والخرافة :

ظلت الأسطورة تحتل المكان الذى يشغله العلم الآن طوال الجزء الأكبر من تاريخ البشرية ، والسبب أن الأسطورة تقدم في اطار بدائى ، تفسيرا متكابلا للعالم هي تعبر عن نظرة الشعوب التي اعتنقتها للحياة والطبيعة والعالم وتقدم تفسيرا يتلالم مع مستوى هذه الشعوب وبرغبتها ومن الصعب أن يضع المرء هذا فاصلا دقيقا بين الأسطورة والخرافة ولكن الدقة تقتضى أن نقول أن التفكير الأسطورى هو تفكير العصور التي لم يكن العلم قد ظهر فيها بعد أو لم يكن قد انتشر الى الحد الذى يجعل منه قوة مؤثرة في الحياة وفي طريقة معرفة الإنسان للعالم .

أما التفكير الخرافى فهو التفكير الذى يقوم على انكار العلم ورفض مناهجه أو يلجأ - في عصر العلم - الى أساليب سابقة على هذا العصر .

ثانيا - الخضوع للسلطة :

السلطة هي المصدر الذى لا يناقش والذى توضع له بناء على ايماننا بأن رأيه هو الكلمة النهائية ، ويإن معرفته نسمو على معرفتنا .

والخضوع للسلطة أسلوب مريح في حل المشكلات ولكنه أسلوب يتم من العجز والافتقار الى الروح الخلاقة .

وأشهر أمثلة السلطة الفكرية والعلمية في التاريخ القلائى هي شخصية (أرسطو) فقد ظل هذا الفيلسوف يمثل المصدر الأساسى للمعرفة في شتى نواحيها ، طوال العصور الوسطى الأوروبية

أي طوال أكثر من ألف وخمسمائة عام ، وفي استطاعتنا أن نستخلص من هذا المثل أهم عناصر السلطة من حيث هي عقبة تقف في طريق التفكير العلمي وأهم الدعامات التي ترتكز عليها :

١ - القدم : أول عناصر السلطة هو أن يكون الرأي قديما ، فالأراء الموروثة عن الأجداد يعتمد أن لها قيمة خاصة .

٢ - الانتشار : إذا كانت صفة القدم تعبر عن الإمتداد الطولى في الزمان ، فإن صفة الانتشار تعبر عن الإمتداد العرضي بين الناس ، فالرأي يكتسب سلطة أكبر إذا كان شائعا بين الناس .

٣ - الشهرة : يكتسب الرأي سلطة كبرى في أذهان الناس إذا صدر من شخص اشتهر بينهم بالفخورة والرياسة في ميدانه .

٤ - الرغبة أو التمنى : يميل الناس الى تصديق ما يرغبون فيه أو ما يتخفون أن يحدث وعلى عكس ذلك فهم يحاربون بشدة ما يصدم رغباتهم أو يحيط أمانتهم ، لذلك حوربت النظرية الفلكية الجديدة التي تقول بدوران الأرض حول مركز المجموعة الشمسية .

ثالثا - انكار قدرة العقل :

ولقد كانت أشهر هذه القوى التي حورب بها العقل في عصور مختلفة وعلى أنحاء متباينة ، هي قوة الحدس وكلمة الحدس تعنى التخمين أو التكهن ، وهناك حدس حسي وحدس في المجال العقلي وهناك حدس في المجال العاطفي ، وهناك حدس في المجال الصوري وأخيرا فهناك ذلك الحدس الفني .

رابعا - التمسب :

التمسب هو اعتقاد باطل بأن المرء يحتكر لنفسه الحقيقة أو الفضيلة ، وبأن غيره يفتقرون إليها ، ومن ثم فهم دائما مخطئون أو خاطئون ، ويقترب على ذلك أن التمسب لا يفكر فيها يتعصب له ، بل يقبله على ما هو عليه فحسب ، وهنا تتمثل خطورة التمسب من حيث هو عقبة في وجه التفكير العلمي .

خامسا - الاعلام المضلل :

إن الجرائد والمجلات والأراديو والتلفزيون والسينما أصبحت في عصرنا أقوى وسائل الاعلام وهي تغطي شبكة الكرة الأرضية والأمر الذي يدعو الى الأسف هو أن الاتجاه الغالب على ما تقدمه هذه الوسائل الاعلامية الواسعة الانتشار لا يقدم قضية التفكير العلمي ولا يساعد على نشر قيمة بين الجماهير .

الفصل الثالث - المفالم الكبرى في طريق العلم :

في الحضارات الشرقية القديمة تراكمت حصيلة ضخمة من المعارف ساعدت الإنسان على تحقيق إنجازات كبرى ولكنها لم تتوصل الى النظريات الكائنة وراء هذه الخبرات ولم تخضعها للتحليل العلمي الدقيق ، أما الحضارة التي توصلت الى هذه المعرفة (النظرية) والتي توافرت للإنسان فيها القدرة التحليلية التي نتيج له كشف الجدا الصام من وراء كل تطبيق عملي فهي الحضارة اليونانية .

وهكذا يمكن تشبيه العلاقة بين حضارات الشرق القديم والحضارة اليونانية فيما يتعلق بنشأة العلم بالعلاقة بين القاتول والمهندس .

١ - ودأب المؤرخون الأوربيون للمعلم على التحيز الحضارى اذ أن الأوربيين المحدثين هم أحفاد الحضارة اليونانية .

٢ - وتفترض هذه الصورة التقليدية الشائمة انفصالا تاما بين ميدان الخبرة العملية وميدان البحث العلمى النظرى .

٣ - على أن هذه الصورة التقليدية قد أخذت تتغير ملامحها بالتدريج وساعدت على ذلك عدة أمور :

(١) أولها : تقدم البحث العلمى والتاريخى ذاته ، فقد أحرز العلم التاريخى فى ميدان الحضارات القديمة تقدما هائلا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وفى كل كشف جديد كان العلماء يلقون مزيدا من الضوء على حياة القدماء وفكرهم .

(ب) أدرك الباحثون أن الكلام عن (معجزة) يونانية ليس من العلم فى شيء ، فالقول بأن اليونانيين قد أبدعوا فجأة ، ودون سوابق أو مؤثرات خارجية ، حضارة عبقرية فى مختلف الميادين ، ومنها العلم هو قول يتناقى مع المبادئ العلمية التى تؤكد اتصال الحضارات وتآثرها ببعضها ببعض .

— وأئن لم تكن نشأة العلم يونانية خالصة ، ولم يبدأ اليونانيون فى استكشاف ميادين العلم من فراغ كامل ، بل أن الأرض كانت مهددة لهم فى بلاد الشرق التى كانت تجمعهم بها صلات تجارية وحربية وثقافية وجغرافية قريبة .

ولكن ما الذى أضاعه اليونانيون الذن الى العلم ، وما هى العناصر التى كانت متداخلة فيه من قبل ، والتى أدركوا أن من الواجب تحرير العلم وتخليصه منها .

كان أعظم إنجاز لهم فى الناحية النظرية ، أى فى المعارف العلمية بمعناها العقلى البحثى هى القدرة الهائلة على التعميم التى جعلتهم لا يهتمون بالأمثلة الجزئية ، لاية ظاهرة وإنما يركزون على أهم جوانبها ، أو على قانونها العام ، وهكذا توصلوا الى سمة عظيمة الأهمية من سمات العلم هى العمومية والشمول ، وإذا كان العلم يتصف بالعمومية ويبحث فى قوانين الأشياء لا فى حالاتها الفردية فإنه بطبيعته يتسم بالتجريد ولكى يفتح العقل على المستوى النظرى ، فلا بد له من الوصول الى (الأدلة) و (البراهين) القاطعة .

والواقع أن نفس العناصر التى اكتسب بفضلها العلم اليونانى سماته المميزة هى التى انقلبت الى عيوب يسبب تحرف اليونانيين فى تأكيدها ، وأخطرها عزلة النظرية عن التطبيق .

المصور الوسطى :

فى المصور الوسطى هبط العلم الأوربى الى الحضيض . أما العلم الإسلامى فوصل الى قمته خلالها .

وبعد بحوث طويلة فى علاقة الإسلامى بالعلم اليونانى وهل كان أساسا له ، فإن الاعتراف يزداد الآن بين مؤرخى العلم الغربيين أنفسهم ، بأن العلم الإسلامى لم يكن مجرد جسر عبر عليه العلم اليونانى لى ينتقل الى أوروبا الحديثة ، فقد أدرك هؤلاء المؤرخون على نحو متزايد أهمية الإضافة التى أضافها المسلمون الى العلوم التى ورثوها من الحضارات السابقة عليهم .

وأصبح واضحا أن العلم الإسلامي الذي ارتكز على دعائم قوية من المنهج التجريبي ، ومن الحقائق الرياضية الدقيقة كان واحدا من أهم العوامل التي أدت إلى ظهور النهضة الأوروبية الحديثة .

العصر الحديث :

تشكل المفهوم الحديث للعلم ليس على أيدي العلماء وحدهم بل على أيدي الفلاسفة ، بما استخدموه من مناهج للبحث وطرق للتفكير تنقل بالعقل لعصر جديد ، وكان العلم ذاته يخطو خطواته الحاسمة بعيدا عن الفلسفة ، وقد كان الفيلسوف (فرنسيس بيكون) أعظم دعاة هذه النظرة الجديدة التي يستلزم فيها العلم عن الفلسفة استقلالا تاما ، ولقد ديكارت الجانب الرياضي المثالي للعلم العلمي .

الفصل الرابع — العلم والتكنولوجيا :

أول معنى يطرأ على ذهن الإنسان حين يحاول تعريف التكنولوجيا التي هي تقنية قدم الإنسان هو معنى التطبيق العملي ، والمعنى الثاني للتكنولوجيا هو أنها وسيلة تستخدم في العمل البشري .

وبالجمع بين هذه العناصر كلها نستطيع أن نعرف التكنولوجيا بأنها الأدوات أو الوسائل التي تستخدم لأغراض عملية تطبيقية والتي يستعين بها الإنسان في عمله لإكمال قواه وقدراته ، وتلبية الحاجات التي تظهر في إطار ظروفه الاجتماعية ومرحلته التاريخية الخاصة ، وكان لابد أن ينقضى مدى طويل من فترة زمنية انتقالية منذ دعوة (بيكون) حتى الوقت الحاضر الذي تحقق فيه التلاحم الوثيق بين العلم والتكنولوجيا ، وخلال هذه الفترة ظهر نوع جديد من التخصص يحتل موقعا وسطا بين العالم والصانع هو مهنة المهندس .

الفصل الخامس :

١ — الأساس النظري (لمحة عن العلم المعاصر) :

كان العلم الأوربي عند مطلع العصر الحديث علما ميكانيكيا في المحل الأول ، وبفضل علم الميكانيكا تحققت مجموعة كبيرة من اكتشافات القرن السابع عشر والثامن عشر ، وكانت أهم العوامل المؤدية إلى دمج هذه النظرة الآلية إلى العلم إمكاناتها التطبيقية الهائلة ، وقد أدى ظهور نظرية التطور على يد (دارون) في أواسط القرن التاسع عشر إلى إعطاء هذا الاتجاه الآلي دفعة قوية ، ثم بدأت الصورة تتغير بسرعة ، وظهرت عوامل متعددة أدت إلى تزعزع هذا الاعتقاد ، بأن المعرفة التجريبية هي النمط النموذجي لكل أنواع المعرفة الأخرى ، فقد ظهرت في علم الفيزياء اكتشافات جديدة .

فحين أن المساعدة تتبدد على شكل طاقة ، لقد تغيرت صورة العالم الجديدة خلال اكتشاف القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين من ذلك العالم الذي هو أشبه بألة ضخمة ، ومخالفة الاعتقاد القديم بأن أساس العالم مادة ملهوسة تتخذ أشكالا متباينة من خلال حركتها ، فالعالم كما كشفت عنه الفيزياء الحديثة ، هو عالم من القوى والطاقات التي تتبادل التآثر ، وهو في أدنى جزئياته مجموعة من التشنجات التي يستحيل التنبؤ بمسارها مقدما .

هذه التطورات الحاسمة لم يكن معناها فقدان الثقة في العلم كما حاول البعض أن يوحي، بل لقد اكتسب العلم من خلالها قوة دافعة أدت الى مزيد من التقدم ، وكان اكتشاف التعقيد المتزايد لتكوين المادة والقوانين الطبيعية بوجه عام حافظا للعلماء لاكتشافات تطبيقية أمعد من كل ما عرفته البشرية ، كالطاقة الذرية والموتول الالكترونية وأرتياد الفضاء ... الخ .

٢ - الوضع المالى للعلم :

في القرن العشرين حدثت ثورة كمية وكيفية هائلة في المجال العلمى ، فقد اتسع نطاق العلم واكتسبت إنجازاته صفات جديدة ، وأصبح العلم هو الحقيقة الأساسية في عالم اليوم وهو المحور الذى تدور حوله كل المظاهر الأخرى لحياة البشر .

فعدد العلماء يتزايد بمعدل مذهل ، فالإحصاءات تقول ان عدد العلماء اللذين يعيشون الآن يساوى ثلاثة أرباع مجموع العلماء اللذين عاشوا على هذه الأرض منذ بدء التاريخ البشرى ، ورغم صعوبة عرض أهم إنجازات العلم المعاصر في مقارنة بالماضى فان أول هذه الإنجازات هو كشف الطاقة الذرية ، وهو حصيلة مجموعة كبيرة من التطورات الأساسية في علم الفيزياء ، وهنا دلالة انسانية لاكتشاف الطاقة الذرية سببها استخدامها للتدمير ، غير أن العبرة دائماً باستخدام طاقات الاكتشافات العلمية بالنظام الاجتماعى وعلاقات الإنتاج ، هل هى في صالح الإنسان كالنظم الديمقراطية والإشتراكية أو ضد الإنسان كالنظم الاستغلالية الاحتكارية .

الفصل السادس - الأبعاد الاجتماعية للعلم المعاصر :

العلم والمجتمع :

ان العرض الموجز الذى قدمناه من قبل للبراهل الرئيسية لتطور العلم وللنمو التدريجى لمنه وهفومه ، يتفصح أدلة وشواهد ممتدة للارتباط الوثيق بين حالة العلم في أى عصر وبين أهم العناصر في الحياة الاجتماعية لذلك العصر ، بحيث يكون وجهها واحداً لحياة متكاملة بحياتها المجتمع .

الوضع الاجتماعى للعلم المعاصر :

في ضوء التمهيد السابق ، يستطيع القارئ ان يستنتج ان البحث في الوضع الاجتماعى للعلم المعاصر ينبغي ان يسير في كلا الاتجاهين ، فليس يكفى ان تشير الى أهمية العلم في مجتمعنا الحالى ، وانما ينبغى ان تؤكد في الوقت ذاته أهمية هذا المجتمع المالى ، بماقيه من سمات مميزة في تحديد معالم العلم المعاصر واعطائه طابعه الذى أصبح ملولفاً لدينا .

تتم العلم حلولاً جزئية تجاوزت المسلمات في كل من مشكلات :

- ١ - مشكلة الغذاء والسكان .
- ٢ - مشكلة البيئة .
- ٣ - مشكلة الموارد الطبيعية .
- ٤ - مشكلة الوراثة والتحكم في صفات الإنسان .
- ٥ - مشكلة التسلح .

الفصل السابع - شخصية العالم :

قد يبدو أن (شخصية) العالم هي أقل الأشياء أهمية في العلم وأن البحث العلمي نشاط مستمر يقوم به اناس يتكرون شخصياتهم ولا يحرصون الا على متابعة (السير في الطريق) ومثل هذا الطابع (اللاشخصي) للعلم خلى بأن يجعل مشكلة البحث في شخصية العالم مشكلة ثانوية لا مبرر للاهتمام بها .

العناصر الأخلاقية في شخصية العالم :

١ - الروح النقدية .

٢ - النزاهة .

٣ - الحياد .

ثقافة العالم :

ادى بنا البحث في الجوانب الاخلاقية لشخصية العالم الى تناول مشكلة (مسؤولية العلماء) في العصر الحاضر ، وقد تطرقنا منذ معالجة هذه المشكلة الأخيرة الى موضوع حيوى هو مدى الوعى السياسى والاجتماعى الذى يجب أن يتصف به العالم في وقتنا هذا وضرورته .

هذه محاولة صعبة في عرض وتلخيص كتاب هام قمنا بها ونحن ندرك مصاعبها لأن أسلوب الكتاب غير خاضع للتلخيص فاللكتور فؤاد زكريا يدرك جيدا قيمة اللغة المحددة والتعبير الرصين ولقد ضمن كتابه عرض موسومى شاملا لقضية التفكير العلمى وعلاقته بالمجتمع فاصاب كثيرا مما جعل مجال النقد والاختلاف معه قليلا .

* حوارات :

لقاء مع قاسم حويل

أمير المعري

* حدثنا عن بداية اهتمامك السينمائية وعن كيفية تطورها ..

ـ ولدت في مدينة البصرة بالعراق عام ١٩٤٠ ، وبدأت مبكراً في الاهتمام بالسينما حيث كنت أتردد بانتظام على قاعات العرض السينمائي بصفة شبه يومية .. وأثناء دراستي بالمرحلة الثانوية ، شاركت في المسرح المدرسي بالتمثيل ، وهو ما لفت أنظار البعض ، فاختاروني لتمثيل أحد الأدوار الهامة بالمسرح العام ..

وفي عام ١٩٥٦ ، التحقت بصفوف الحركة الوطنية العراقية ، وقمت بعمل جولات سرية إلى بعض المدن والقرى العراقية لتقديم عروض مسرحية سياسية ، ضمن إطار النشاط الطلابي البارز في ذلك الوقت والذي كان موجهاً ضد نظام نوري السعيد . وفي عام ١٩٥٨ ، توليت مسئولية المسرح بالاتحاد العام للطلاب ، حيث ساهمت في تقديم عدد من المسرحيات بينهما ما قمت بتأليفه وإخراجه . وفي العام التالي ، التحقت بمعهد الفنون الجميلة حيث درست المسرح لمدة خمس سنوات . وكنت أثناء فترة دراستي بالمعهد ، أكتب النقد السينمائي في جريدة « المستقبل » وجريدة « المواطن » . كذلك شاركت في إصدار جريدة اسبوعية باسم « عالم اليوم » .

وفيما بعد عندما بدأت العمل بالسينما ، استفدت استفادة كبيرة من خبراتي المسرحية خاصة فيما يتعلق بالتعامل مع الممثلين .

وقد قمت عقب تخرجي مباشرة عام ١٩٦٥ ، بتأسيس شركة سينمائية باسم « أفلام اليوم » ، وأصدرت هذه الشركة مجلة سينمائية مصورة باسم « السينما اليوم » صدر منها ثلاث أعداد . كما أنتجت « أفلام اليوم » فيلم « الحارس » اخراج خليل شوقى ، وقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا كبيرا في العراق ، كما حصل على جائزة الطائيت الفضى في مهرجان قرطاج الدولي عام ١٩٦٨ . وكنت قد كتبت قصة الفيلم كما قمت بأداء أحد الادوار الهامة فيه .

وفي أعقاب انقلاب ١٩٦٨ ، تم اغلاق المجلة وحلت الشركة . وقد خسرنا في تلك الضربة عددا لا بأس به من الافلام التقدمية التى كنا قد قمنا باستيرادها بغرض توزيعها في السوق التجارى العام .

— واستمرت فرقة « مسرح اليوم » تمارس نشاطها ، حتى عام ١٩٧٨ الى ان تم اغلاقها ضمن حملة النظام للاحتقة العناصر اليسارية والوطنية .

❖ ولكن كيف التحقت بالعمل في السينما الفلسطينية ؟

— فى عام ١٩٧٠ ، تم اعتقالى بالعراق ، وبعد فترة قصيرة تمكنت من الهرب ، وتوجهت مباشرة الى بيروت . وهناك التقيت بغسان كنفاني وقامت بيننا صداقة قوية ، ودعاني غسان الى البقاء فى بيروت وقال أن هذا هو مكاني الطبيعي وأن علينا أن نواجه معا جلاوة الحياة ومصاعبها فى نفس الوقت . وبالفعل قررت البقاء وساهمت بكتابة المقالات النقدية فى مجلة « الهدف » . ثم التحقت بالعمل — على نحو مستقل — بالجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، وقمت بتأسيس اللجنة الفنية بالجبهة لى تتولى النشاط المسرحي والسينمائي . ومن خلال قسم السينما بدأت فى إعداد أرشيف سينمائي وفى تدريب الكوادر الفنية والسينمائية وشراء المعدات السينمائية . الخ . ثم جاءت مرحلة انتاج الافلام .

❖ دعنا نتذكر معا الافلام التى انتجتها لجبهة الشعبية :

— انتجنا عددا من الافلام التسجيلية شاركنا بها فى بعض المهرجانات الدولية وحصلنا على عدد من الجوائز . . وان كان موضوع الجوائز فى حد ذاته لا يعنى بالنسبة لنا شيئا كبير الاهمية .

وكنّت قد أخرجت في عام ١٩٧٠ فيلماً تجريبياً من انتاج مؤسسة السينما السورية هو فيلم « اليسد » ثم أخرجت بعد ذلك فيلم « النهر البارد » ثم « الكلمة بنحقة » .. من انتاج قسم السينما بالجبهة الشعبية .. وبعد ذلك جاءت افلام « لماذا نزرع الورد ونحمل السلاح » (١٩٧٣) و « بيوتنا الصغيرة » و « لن تسكت البنادق » (١٩٧٤) . كذلك أخرجت عام ١٩٧٤ فيلماً باسم « العود » لحساب منتج سورى من القطاع الخاص وهو فيلم موسيقى بسيط .

✽ حدثنا عن تجربة اخراج فيلمك الروائى الاول « بيوت في ذلك الزقاق » الذى اخرجته لحساب مؤسسة السينما بالعراق عام ١٩٧٧ :

— عذبت الى العراق مرة اخرى عام ١٩٧٦ بدموية من وزارة الثقافة ضمن رغبة النظام في ذلك الوقت للتصالح مع العناصر التقدمية كما زعموا . فخرجت فيلم « الاهوار » .

وبعد نجاح تجربة « الاهوار » وهو فيلم تسجيلى متوسط الطول ، طلبوا ان اتولى اخراج فيلم روائى طويل . وقدّموا لى بعض السيناريوهات كانت كلها تتعلّق بالخطب والشعارات السياسية ، فرفضتها بتمللا برداءة مستواها الفنى . وقد وقف بجانبى فى ذلك الوقت المخرج المصرى توفيق صالح . وبعد محاولات اخرى اقتنعوا اننى لن اتبكن من تنفيذ سيناريوهات جاهزة . فتركوا لى حرية اختيار الموضوع وكنّت أعرف جيداً ان هناك عدداً كبيراً من الموضوعات التى لن يكون مسبوها لى يتناولها على أى نحو .

وذاث يوم ، قدّم لى جاسم المطير فكرة لعمل فيلم من ظاهرة العمل الراسملى فى البيوت . وأعجبتنى الفكرة كثيراً بسبب جراتها وأصالتها ، فقمنا معا بعمل دراسات ميدانية حول هذه الظاهرة ، ونقلنا الى الاحياء الشعبية الفقيرة كذلك بعض المصانع الصغيرة التى تدار برأس مال خاص صغير . ومن خلال الدراسات التى كتبناها : جاء سيناريو الفيلم . وتطور الأحداث عقب هزيمة يونيو — حزيران ١٩٦٧ .. حيث يبدأ الفيلم بانتهيار منزل فى أحد الاحياء الشعبية بفعل الأمطار .. ويصاب جسد من المواطنين ويقتل البعض الآخر . ويتوجه أحد الصحفيين لمتابعة الحادث وتحقيقه صحفياً .

ويفاجأ بظاهرة العمل في البيوت .. حيث يتعرض الآلاف من البشر لظروف استغلال قاسية من جانب اصحاب العمل الرأسماليين . ويحاول الصحفي التعمق في هذه الظاهرة والكشف عما ورائها . ويتعرض لمطاردة الشرطة السرية التي يكشف تواطؤها في حياية اصحاب المصانع الصغيرة التي تحيا وتستفيد من تلك الظاهرة . ويبدأ الصحفي في فضح الظاهرة والتعديدها ، الى ان يصل للدعوة لخروج مظاهرة احتجاج ضد هزيمة ٦٧ ، وفي صباح اليوم التالي ، تخرج المظاهرة بالفعل ، بينما يحمل الصحفي معه ملف القضية بأكملها . ولكن رجال الشرطة السرية يقومون باغتياله .

✽ دعنا نتحدث اذن عن المتاعب الانتاجية والسياسية التي يمكن ان تكون قد واجهتك من جانب المسئولين في مؤسسة السينما العراقية أثناء صنع الفيلم .. وكيف جاء الفيلم في النهاية ؟

— تم تصوير الفيلم كله في العراق . وكنت قد بقيت لمدة ست سنوات غائبا عن العراق . وبعد عودتي واضطلاعى بالعمل في المشروع . بدأت ابحث عن الممثلين المناسبين لتوزيع الادوار . وقمت بجولة مع مساعد الانتاج الذي كان يمثل السلطة المشرفة على الانتاج في المؤسسة . ووجدت انهم يعرضون على أشخاصا ليس لديهم فكرة عن التمثيل . وبعد صعوبات شديدة تمكنت في النهاية ، من اختيار بعض العناصر الصالحة وتقدمت بقائمة بأسمائهم لطلب الموافقة على الاستعانة بهم في الفيلم . وفي اليوم التالي ، استدعاني المدير العام للمؤسسة وحذرنى من الاستعانة بممثلين من هذا النوع بدعوى ان كلهم شيوعيون .. وقال ان هذا يعتبر عملا تخريبيا وانه ان يسمح بذلك . وكان رايي الذي فكرته له ان هؤلاء الممثلين مخلصون لمهنة التمثيل وانهم بالفعل افضل العناصر التي أمكنني العثور عليها .. وحذرت به بانه اذا لم يسمح لهم بهذه الفرصة فسوف يتسللون واحدا وراء الآخر ويفسادون البلد . وكان رده ان هذا اذا حدث فهو شيء ليس له ادنى اعتبار .. وان بوسعهم ان يذهبوا الى الجحيم فهذا افضل !

وبعد مفاوضات طويلة ، وافق على بقاء بعضهم للعمل بالفيلم على ان تكون الاغلبية من جانب اعضاء حزب البعث . ثم قابوا بعرض حوالي ٢٠٠ شخصا من البعثيين .. فلخترت بعضا منهم واستندت لهم ادوارا . فarrisل المخرج مرة أخرى يستدعيني . وأخذ يبدى اعتراضه على توزيع الادوار . وطلب ان يتم توزيع ادوار المناضلين

والوطنيين على الممثلين البعثيين .. على أن يتولى المشلون الشيوعيون
القيام بأدوار الجواسيس ورجال الشرطة السرية .. الخ . واكد انه
يريد ان يصل ذلك المعنى الى الجمهور باى شكل . ولك ان تتخيل
بالطبع كيفية التعامل مع امثال تلك العقليات . لقد رفضت ذلك
بالطبع . فضلا عن هذا ، قمت باسناد دور أحد رجال الشرطة
الى ممثل كان شيوعيا ثم اصبحت بعد ذلك بعثيا . وجعلت ممثلا يقوم بدور
أحد المناضلين ييصق في وجهه . ولكننا قمنا فنيا بعد باستبعاد تلك
اللقطة خوفا من العواقب .

وبعد الانتهاء من اعداد الفيلم ، عرضناه في عرض خاص
حيث شاهده كبار المسؤولين وعلى رأسهم طارق عزيز ومدير المؤسسة ..
وطلبوا اجراء بعض التعديلات واعادة تصوير ستة مشاهد
كاملة . ولكنني رفضت . وكان أهم هذه المشاهد : مشهد اغتيال
الصحفي المناضل في أكبر ميادين بغداد في الليل .. وعلى خلفية لتثال
الحرية للفنان جواد سليم . وقد كان اعتراضهم يتركز في رفضهم
أن يموت المناضل وهو سكران .. فقد كان الصحفي يخرج من
حانة مع بعض أصدقائه قبل وقوع الاغتيال . ووافقت على ثلاثي
السكر ولكن على أن يتم التصوير في نفس المكان . ولكنهم اعترضوا .
فأدركت أنهم يرغبون في حذف كافة اللقطات التي يظهر فيها
التثال في الخلفية . وأصررت على رفض اعادة المشهد .

وبكت قد أجهدت بعنيا ونفسي . فطلبوا مني أن اتوجه
لزيارة عائلتي والراحة وقالوا أنهم سوف يعودون لمناقشة الموضوع
فيما بعد . فوافقت ، وفي ذهني أن أسعى لمفادرة العراق تماها .
وبالفعل دبرت الامر وتبكت من الفرار الى ليبيا . وهناك وصلتني
رسالة من مدير المؤسسة يطلب مني ضرورة العودة فورا والا
فسيتم القيام باجراء تعديلات عديدة في الفيلم بنفسه . ولم
أقبل بالطبع . ثم عرفت بعد ذلك ، أنهم استعانوا بالخارج محمد
شكري جميل في اعادة اخراج المشهد الذي يسبق المشهد
الاخير ، على نحو مشوه وردى . كذلك قام باعادة تصوير مشهد
الاغتيال على النحو الذي ارادوه . وبالطبع تم تغيير شخصية البطل
حيث جعلوا منه بطلا بعثيا !

❖ ولكن .. كيف كان استقبال الجمهور الفيلم في العراق بعد
كل هذا ؟

— كان استقبال الجمهور للفيلم استقبالا طيبا الى اتمى جيد .
وقد هتف الجمهور في القاعة واخذ يسألون اين المخرج ؟ .. لانهم
كانوا قد عرفوا بالقصة كلها . واستمر عرض الفيلم خمسة
اسبوع في دار العرض التي قدمتته ببغداد .. مع اقبال جماهيري
كبير شبيه بالمظاهرات .. مما جعل السلطات توقف عرضه ، ثم
تم منعه من العرض في الاقاليم .. ولم يعاد عرضه مرة اخرى
حتى اليوم »

✽ كيف بدأ التفكير في صنع فيلم روائي من انتاج الجبهة الشعبية ؟

— لم يكن لدى الجبهة في البداية اقتناعا بأهمية السينما
بشكل عام ، مثلها في ذلك مثل كافة المنظمات الفلسطينية الأخرى .
ولكن من خلال جدل طويل ، تبكنا من اقناعهم بأهمية السينما في
دعم الثورة . وبعد نجاح فيلم « النهر البارد » في مهرجان لايبزج
عام ١٩٧١ ، بدأت انظار الجبهة تتجه الى أهمية السينما .

وفي أعقاب استشهاد المناضل الفلسطيني غسان كنفاني ،
طرح البعض فكرة انتاج فيلم عنه وقد أدى ذلك الى مضاعفة
جهودنا من اجل تطوير قسم السينما بالجبهة بالرغم من كل المعوقات
المادية والفنية .

وعندما طرحت فكرة انتاج الافلام الروائية ، بدا ان هناك
عدم اقتناع بأهميتها ، وقال البعض انها خطوة سابقة لاوانها
وان هناك أولويات أخرى ... الخ .

وبعد نقاش طويل ، اقترحت الجبهة انتاج فيلم روائي من رواية
« العشاق » لرشاد أبو شارو . وقمت باعداد ميزانية للفيلم بلغت ١٥٠ ليرة .
ولكنهم رفضوا وقالوا ان الجبهة لا يمكنها ان تتحمل أكثر من ٣٥ ألف ليرة فقط .
ولم نوفق في العثور على مؤسسة سينمائية عربية تتولى تدبير باقى
المبلغ . فانهى المشروع الى الفشل .

ومن جديد بدأت فكرة عمل فيلم روائي تظهر . واقترحوا ان
يكون الفيلم على نحو ما ، تكريما لغسان كنفاني . وتم الاتفاق
على ان يكون الفيلم مأخوذا عن إحدى رواياته . فاخترت روايته
« عائد الى حيفا » نظرا لأهمية الموضوع الذي طرحه وباعتباره
جديدا على السينما . وايضا لان أغلب أعمال غسان كنفاني الادبية
كانت قد ظهرت في السينما .

✽ حدثنا اذن عن تجربة انتاج فيلم « عائد الى حيفا » .

— في البداية .. اود ان اشير الى صعوبة الوضع الذي يجد السينمائيون الذين يريدون ان يعملوا ، انفسهم فيه . ان المشاهدين في العالم كله يريدون قبلها جيذا .. بمعنى وضوح الكلمة والجودة الفنية .. وهؤلاء لا يهتم المخرج ومشاكله . وبالنسبة للمنطقة العربية التي نعمل فيها ، فان ظروف الانتاج شديدة الصعوبة ، فنحن نعمل في اطار مؤسسات تتناقض مع افكارنا وطموحاتنا . ولا يمكننا ان نلتقي معها سواء انسانيا او اخلاقيا او فكريا . اذن فليس امامنا امكانية اخرى . وفي نفس الوقت فنحن مطالبون امام رغبتنا في الابداع وامام جمهورنا بضرورة العمل . ونريد في نفس الوقت الان خضوع انتاجنا لرغبات المؤسسات التي نرفضها . ولكن يتعين علينا في النهاية ان نعمل والا انتهينا كهناتين . مطلوب منك ان تحل المشاكل المعقدة للانتاج وان تحصل على ترخيص للتصوير في الشارع . ثم تحمل افلامك بعد ذلك وتذهب بها الى المهرجانات لعرضها ومناقشتها . ولن نتحدث هنا عن مشاكل استيراد الفيلم الخام والمعدات والاجهزة الفنية .. الخ .

والانظمة العربية لن تمنحنا الحرية التي نريدها بسهولة . ففي العالم كله ، بما في ذلك امريكا اللاتينية ، هناك هامش من الحرية يمكن للسينمائي ان يتحرك فيه ، فيما عدا المنطقة العربية ، حيث الحصار التام . من هنا تلتي خصوصية التجربة .. تجربة انتاج فيلم روائي مثل هذا . ففي بلد ليست بلدك تعامل فيها كمواطن غريب .. كيف يمكنك ان تتخيل تصوير مشهد به ٣ آلاف شخص في الميناء اى اهم معالمها ، دون الحصول على ترخيص مسبق . عليك ان تتخيل كيف كان يتعين عليك ان تقوم بانجاز هذا العمل كله بسرعة شديدة حتى لا نخرج السلطات ، ثم نذهب بمعداتنا ونختفى .

ان ذلك الهم الثقيل يكاد يقضى على طاقاتنا ويقتلنا تماما . ان تجربتين لى في العمل في السينما الروائية كفيفة بالقضاء على حياتنا بدنيا ونفسيا . ولكن كان لابد ان نثبت ارادتنا . فقررنا البدء بالرغم من ضالة وتواضع الامكانيات المالية والفنية المتاحة لنا وبميزانية لا تتجاوز ٢٠ ألف دولار . وقررنا الاعتماد على التطوع المجاني حيث اقمنا ٣ آلاف شخصا من الفلسطينيين واللبنانيين في طرابلس بالمشاركة في العمل وتقديم كل ما يمكنهم من قطع الاثاث والملابس والسيارات القديمة .. الخ .. بالإضافة الى المساعدات التي قدمتها لنا الحركة الوطنية اللبنانية التي اهدتنا بهراتب الصيد وطائرة

عمودية استخدمناها في التصوير لمدة أربعة ساعات . واهدانا زياد
الرجباني موسيقى الفيلم مجلانا . كما عملت أنا وكل طاقم الفيلم
بالجنان أيضا .

وكان علينا أن ننتهي بسرعة من التصوير لأسباب تتعلق بالامن ،
حيث كانت الحرب مشتتة . وأيضا حتى نوفر في الميزانية . وتبكتنا
من أنجاز الفيلم في ١٩ يوما . وتم الطبع والتحيز في دمشق .
وقد لجأت الى استخدام التسجيل المباشر للصوت لانتعاش باقتراه
من الحقيقة المباشرة ، خاصة وليس عندي ممثلين محترفين كبار
يمكنهم إعادة اللقطة أكثر من مرة فيما بعد في غرفة الدوبلاج ..
باستثناء الممثلات اللاتينيات (من ألمانيا الديمقراطية) « كريستينا شورن »
التي تطوعت بالعمل معنا مجلانا أيضا .

✽ الى أي حد التزم الفيلم بالرواية الأصلية التي تبدو
مكتفة للغاية ومحملة بالرموز والمناقشات الفلسفية الطويلة ؟ .

— يختلف البناء السينمائي بالطبع عن البناء الروائي . كذلك من
الممكن أن يختلف تفسير العمل نفسه عند المشاهدين بعد تصويره
سينمائيا . لذلك فقد منحت نفسي حق التصرف بعض الشيء ولكن في إطار
الالتزام بالانكار الرئيسية للمؤلف وشخصياته . وبقيت لدى بعض
الملاحظات بخصوص بعض الإضافات حتى تتسق الرؤية . فالتقيت
بأسرة غسان كنفاني وأصدقائه وناقشنا الموضوع وتوصلنا الى
بعض النتائج . فقد كانت الرواية الأصلية تدور من وجهة نظر
شخص في سيارة يتذكر كل الأحداث . فقيت بتعديل البناء حيث
أضفت عددا من المشاهد والشخصيات الثانوية وبعض التفاصيل الأخرى
مثل التصاق خالد بالمقاومة في النهاية .

✽ ما رأيك في القضية التي يمكن أن تطرحها فكرة تهويد طفل
عربي فلسطيني ثم تصويله فيما بعد الى ضابط في الجيش الإسرائيلي ؟ .
وهل تعتقد أن ذلك يمكن أن يثر ردود فعل مضادة لدى المشاهدين ؟

— لقد أثير الاعلام العربي التضييقي تلك الشخصية العربية
التي تعتنق أوهاما . وظلت الحقيقة دائما غائبة . لذلك فان هناك
دائما تصورا غير علمي للواقع ، وهذا هو السبب في كل الهزائم
التي نعيشها الآن . هناك أكثر من جانب في عملية تحويل الفلسطيني
الى اسرائيلي : أولا : هناك منطق العلم في إطار فرضية درامية .
فهناك طفل يترك في فلسطين وعمره خمسة شهور ثم تبنيه أسرة يهودية
وتتولى تربيته دون أن يعرف شيئا عن أهله وماضيه العربي .
ولقد استخدم غسان كنفاني تلك الفرضية لكي يصل الى نتائج
فكرية وفلسفية وسياسية طرحها في روايته . أنه يطرح موضوعا

الوطن : الماضي والمستقبل . والانسان : هل هو قضية أم انه ابن بيئته فقط . انه يثبت أن الانسان اساسا قضية فلسفية . وهو يطرح هذه النتائج لكي يناقش من خلالها موضوع الوطن . من الناحية العلمية والنفسية يجب أن يكون الطفل يهوديا . ودراميا ، فان مناقشة موضوعه الانسان تثبت أنه قضية فلسفية . إنه يعمق هنا البعد الانساني . وطرح مثل هذا الموضوع في السينما أمر خطير ، وصعب للغاية . وتكمن الصعوبة أيضا في الإمكانيات . فمن الممكن أن يفلت منك الموضوع ، سواء نتيجة لحركة كاميرا أو أداء ممثل أو . . الخ . وهنا يمكن أن يفضى الطرح الى نتائج عكسية . اننى لا أخشى أن تصدم هذه الإنكار المشاهدين لان من المهم أن نذكر الحقيقة وأن نصل بالتالى الى نتائج ايجابية لتلك الصدمة .

❖ الا يؤثر وضع حكمة الفيلم ورسالته على لسان الضابط الاسرائيلى على موضوع الفيلم بأكمله ؟

— لقد وضع غسان كنفاني الحقيقة على لسان « دوف » الذى كان اسمه « خلدون » . وهو قضية محكمة بظروف خارجية وتكوين داخلي . ان هذا يؤكد أنه على نحو ما ، ليس اسراييليا تماما . انه ايضا ليس فلسطينيا . وهو يقول للآب أن الانسان قضية . والآب يقول له انه قد تذكر ذلك . وأن هذا هو نفسه ما كان يدور في ذهنه طوال الوقت . ولقد استمر الحوار بينهما بعد ذلك على هذا الأساس ، وليس على أساس اقتناعه بالمدول من موقفه أو مخاطبته باعتباره عربيا فلسطينيا .

❖ يثير الفيلم أيضا قضية اضطهاد اليهود على ايدى النازى . . فهل كانت هناك حاجة لاثارة هذه القضية في فيلم عن القضية الفلسطينية ؟

— كان من الضروري والمنطقى للناية عند طرح موضوع الصراع العربى الصهيونى أن نبحث في موضوع الهجرة الفلسطينية من فلسطين ، والهجرة اليهودية الى فلسطين واسباب كل واحدة ونتائجها . وتؤكد لنا مشاهد اضطهاد النازى لليهود أن كلاهما وجهان لعملة واحدة . كما تثبت من ناحية أخرى ، أننا ندرك أن اليهود قد لاقوا الاضطهاد على أيدي النازى ولكنهم ، بفعل الصهيونية ، تحولوا الى نازيين جدد . وهو ما يؤكد المقولة التى تقول بأن شعبا يستعيد شعبا آخر لا يمكن أن يكون حرا . أن الطفل العربى الذى قتل عام ١٩٤٨ ، مرتبط تماما في الفيلم بالطفل اليهودى الذى قتل على ايدى النازى ابان الحرب العالمية الثانية .

عن سينما النضال من أجل السلام

تحقيق : سليمان شفيق
شريف جاد

* نغاليا : هل هناك علاقة بين أسرتك وموهبتك ؟

* * * اعتقد أن مثل هذه القضايا لا يمكن الحسم فيها — لأنه هناك العديدين من أبناء الفنانين الكبار لا علاقة لهم مطلقاً بالسينما ، والعكس صحيح ولكنني أستطيع أن أقول أن هناك أشياء أقوى من السينما قد انتقلت إلى من أسرتي — ألا وهي الارتباط بالأرض والشعب .. وأنا الآن لا أقول شعارات ولكن أحاول أن أنجز جزء من هذه الحقيقة — أرى الفنانة وأقول الفنانة — لما سوف تعكسه الواقعة التي سوف أسردها من معان — في سنوات الحرب الوطنية على هجم الألمان الفاشيست على القرية التي كانت بها والدتي وبدأوا في الإبادة .. دخلوا إلى منازلهم وقتلوا الجميع وأصعبت والدتي وتظاهرت بألوان ، وبعد أن فحصها

فنجان من القهوة وتساوأت سريعة تطهير مع بخار الماء الصاعد ..

يورلايف ينظر إلى القهوة والينا ويقسم قللاً :

هذه المنطقة كانت إسلامية ٢٥٥ سنة ولم تضم سوى في عهد القيصرية « كاترينا الثانية » سنة ١٧٨٢

نغاليا بندر تشوك ، ممثلة ومخرجة وسيناريسست ثسابة ومشهورة خاصة بصمد فيلمها الآخر « الحياة السعيدة » وتستعد لفيلم جديد تصوره الآن في الاستوديو باسم « بومباي » .. وهي من عائلة سينمائية — ابنة المخرج الشهير سرجي ينفر تشوك مخرج فيلم « الحرب والسلام » وأما الفنانة القديمة « أينا مكارونا » التي زارت مصر في مهرجان القاهرة السينمائي الآخر .

في يالطا جهسات الشرق للبحر الأسود ، يتسم التسميم ، يداعبها تفتح لأراضيها محتسنة ممثلة ٢٠ دولة من هواة السينما .. حيث عقدت في احضان « القمر » ندوة عن :

دور السينما في النضال من أجل السلام .

تظها نادى السينما الدولي بموسكو والذي تضم عضويته أكثر من مائة دولة في إطار جمعية الصداقة السوفيتية مع بلدان العالم .

الفنانة نغاليا بندر تشوك والفنان « نيكولاي يورلايف » يجتازان عن الشرق أو بالتحديد من مصر — وكما نحن لازلنا نبحث عن موقع الشعب السوفيتي بين الشرق والغرب بعد مشاهدة فيلم « قصة من الحب والحرب » الذي يقوم بطولته يورلايف . وهكذا كان نقاؤنا .

الامان جيدا وتلكوا من موتها تركوها - ولكنها عانت الى حيوتها سريعا أليست هذه فنانة كونها نجحت في اول ادوارها في بحيرة الدم ولو لم تنجح لكانت الآن في عداد الاموات وفنانة ثانيا لانها بعد هذه المساسة استطاعت ان تحيا وأن تقدم فنها .

✽ نقالنا : هل نستطيع القول أن الحرب قد أثرت على الابد والفن بشكل عام والسبب بشكل خاص ولكن تكرار هذا في قطاع واسع من الفن الا يضر بقضية السلام ويبرز الشعب السوفيتي كما لو كان شعبا يحب الحرب ؟

✽ هذا سؤال هام لانه يشغلنا دائما - القضية تبدأ من أن المخرج أو الفنان أو المجموعة التي تقدم فيلم عن الحرب بالطبع تبقى أن تقدم ما يبرز بالإنسان الدعوة من أجل السلام ولكن هل هم دائما ينجحون في ذلك ؟

الإجابة بالطبع لا !!

وينقلنا هذا الى تساؤل آخر .. ان لماذا تكرار هذا النمط من الافلام ؟

لان عندها هنا عشرين مليون شهيد - عشرين مليون قصة فداه عشرين مليون تركوا خلفهم عشرات الملايين من فائضى السعادة - نحن مع هؤلاء الناس لا يمكن أن ننسى الحرب ولذا نحن ننتشبت بالسلام بالطبع هناك ثغرات كثيرة .. في احدى الافلام ينتهي الفيلم وهو فيلم (كفار ريا الشابة) باطلان النار على الجميع - كنا

في ندوة في الهند - مرخ أحد الشباب : مذهبة .. ردنا .. تلك هي الحرب !

- انن نلتسمى جميعا من أجل السلام .

نحن نضع الملح على الجرح لنصرخ عاليا طلبا للسلام .

هناك جانب آخر - وهو ملحة الدفاع من الأرض - والحياة هنا يلقى مفهومها بالارتباط بالأرض - وجاءت لحظت في الحرب كلت الحياة هي الدفاع عن الأرض ونحن الآن نحاول أن نربط الدفاع من الأرض والحياة بمفهوم الدفاع عن السلام ، يحدث هذا الخطأ هنا أو ذاك الخطأ هناك ولكن الخطأ الأكبر هو عدم السير قديما نحو السلام بكل الوسائل .

✽ أين تقع السينما المصرية عندك يا نغاليا ؟

✽ لقد قرأت من مصر كثيرا واعتز بحضارتها وشاهدت الافلام المصرية من قرب ولكنني للأسف لم أرى مصر - كان من المفترض أن تكون هناك في مهرجان القاهرة السينمائي ولكن الظروف حالت دون ذلك .. ولكن الأهم أنني من خلال السينما المصرية واصيف والهندي ايضا ثمة احساس قريب تبلور داخلي جعلني أقول - أن الشعب السوفيتي كشعب وفن ورؤية جمالية مكانه هو الشرق في رحلة البحث بين الشرق والغرب ..

تطلعنا بورلايف ..

- اعتقد أنني اختلف معكم - موقع الشعب السوفيتي ليس

وبدا يتحدث عن فيلمه (قصة من الحرب والحب) ..

الفيلم اخراج وسيناريو : الفنان الشهير تاداروسكي « ساشا » - نيكولاي بورلايف جندى في احدى كتائب الجيش السوفيتي في الحرب العالمية الثانية .. قائد الكتيبة عقيد له صديقة من المقاتلات هي « لوبا » - نغاليا أنديشكا - في حالة الفئق ومن رؤية مقطعة عبر القصف يجب ساشا لوبا - وينتهي الجزء الخامس بالحرب في الفيلم ساشا يقتضى احدى فرص عدم وجود العقيد ويقرب من لوبا يهديها باقة اشفاط ويعترف لها بحبه ويودعها لرحيله الى معركة والى لقائه ..

يستغرق هذا الجزء لا يزيد عن ١٠% من الزمن السينمائي والـ ٩٠% المتبقية تستعرض حياة الشعب السوفيتي في السلام والآثار الاجتماعية والنفسية المترتبة عليها .

ساشا يتزوج من فنانة ومثقة استشهدت عائلتها (نيرا) - أينما نشور يكا - ويعمل هو في السينما .

لوبا - يتركها العقيد وهيدة بعد أن استشهد في الحرب ودون أن يتزوجها معها طفلة وتعمل بائعة في احدى ميادين موسكو يلتقي من جديد ساشا ولوبا التي لا تتذكره يهدى لها باقة ورد حقيقية وتبدأ قصة حب عنيفة مفعمة بصراع بين

لوبا - الغير مثقفة التي حاربت
وضحت بكل شيء وليس عندها
سوى غرفة فوق السطوح
لها ولا بنتها وعشيق سكر .
ولها المثقفة التي لم تحارب
وتعيش مع زوجها الذي يمتلك
شقة واسعة فاخرة (كانت
هناك اشارات واضحة لكون
لوبا تامل السير نحو الشرق
ولها الغرب) .

لينتهي الفيلم بصداقة لوبا
ولها ، وزواج الأولى من
عسكري مسئول عن تسكين
المحاربين القدماء بعد ان رأت
انه لا فائدة من هدم عائلة
ساشا الاضباط المتكرر وبذلك
وقعت في احضان العسكري
البيروقراطي (تخلل ذلك
اشارات نقدية لرحلة
ستالين) .

ويذهب ساشا لينهى لوبا
ونفس الرعشة الاولى والثانية
مع تطور بلقة المود وفي هذه
المرّة تعرف وتتأكد لوبا من هو
ساشا - ذلك المحارب القديم
الذي احبها تصرخ من يتر
المسلم له ان يبقى ويركض هو
بينما ينظر من اعلى الدرج
زوجها الجديد العسكري
البيروقراطي - تراه تصرخ له
من جديد انزل خذني !

اما ساشا فيستسكن في
الشوارع في طريق العودة بكل
الجليد بتقديمه تارة ، يتزلج
عليه تارة اخرى ، بعيدا عن
لوبا التي لم تعرفه وتعرف
تشحياته سوى اخرا وبعد ان
حسبت لغير صالحه ، يقترب
من المنزل .. ويعلم ضججه
يستمع السكان بالبوليس الذي

يقبض عليه ليركب خلف
الجندي الحصان نحو قسم
البوليس بمحاذاة النهر ..
تركض لوبا خلفه نصف خائفة
تصيح للجندي وتوسل ان
يتركه - يلقى به قرب النهر ..
يقترب ساشا منه يستند على
الصور المحيط بالشط تقترب
لوبا منه قبل ان يلتقيا ..
يبيت المخرج المشهد لوبا بعيدة
عنه ليجد لوبا في احضان
الزوج العسكري .

يعلق بورلايف قائلا
السوفيت بين الشرق
والغرب ! .

وأرجوكم ان تسيّدوا
مشاهدة هذا الفيلم لأنه نمط
جديد لسينما الحرب لا تعتمد
على المدافع والقتل .

حوار مع ايريك رومير

« ايريك رومير » واحد من مؤسسى « الموجة الجديدة » فى السينما الفرنسية وأحد روادها الكبار وهو مازال صامدا فى ساحة التجريب والبحث عن آفاق جديدة بعد صبت الكثيرين أو عودتهم للسينما التقليدية .
أجرى معه هذا الحوار فى باريس فى ربيع العام الماضى الناقدين :

ماجدة واصف .

وصبى شفيق .

ريفيت « بالإضافة الى « بير كاست » و « جاك دونويل فولكرو » وأن اختلفنا بعض انشاء عن مجموعتنا ...
ويضاف الى ذلك عدد آخر من السينمائيين الذين كانوا قد بدعوا العمل قبل ظهور « الموجة الجديدة » مثل « آلان دينيه » و « لوى مال » وكان هناك تقارب بين أعمالهم وأفكار الموجة الجديدة ولذلك فقد احتسبا فيها .

أما «جياك دينيه» و« أنيس فاردا » فقد انضموا إليها

وقد ظهر فى فترة ما مدد من السينمائيين الشبان الذين نجحوا فى أن يصنعوا مخرجين وذلك فى فترة كان ذلك فيها شبه مستحيل ، فالوسط السينمائى الفرنسى وسط مغلق . ونجاة يظهر هذا العدد الكبير من الشبان الذين استطاعوا تحقيق غيلهم الأول . وفى الحقيقة هناك أكثر من تيار وأنا أتمنى الى تيار « كرسات السينما » الذى كان يضم كذلك « كلود شابرول »

و « وجان لوك جودار » و « فرنسوا تريفوه » و « جاك

» ايريك رومير لقد كنت أحد مؤسسى تيار « الموجة الجديدة » فى الخمسينات وكانت لكم أفكار جديدة مختلفة عن السينما السائدة آنذاك . ولكننا نجد اليوم أن سينمائى الموجة الجديدة قد اتخذوا مسارات مختلفة بعيدة تماما عما كانوا ينادون به فى بداية حياتهم السينمائية فهل انتهت فى رأيك « الموجة الجديدة » ؟

« أن تعبى » الموجة الجديدة « يشير الى الموج والموج يأتى فجأة ثم يهبط ،

فيما بعد والتزما بأفكارنا خاصة
جاءك ديميه .

والآن ماذا تبقى من « الموجة
الجديدة » ؟

هناك فيما اعتقد نوع من
التوافق الفكري وأيضا تعاون
في العمل وذلك منذ البداية .
فقد اشترك شابرون وريفيت في
عمل أول فيلم قصير لهما
« حيلة الرامى » واشتركت
أنا مع جودار في فيلم « السراويلات
وغرونك » وفي « كل الأولاد
اسمهم باتريك » .

وفي الحقيقة كان هناك قدر
من التشابه في روح الأعمال
وإن اختلفت كلية من ناحية
الموضوع أو التناول « فسيرج
الجميل » و « على آخر نفس »
و « الأربعمئة ضربة » و « باريس
ملكنا » أعمال مختلفة تماما وقد
اتبع كل منا طريق خاصة به
فيما بعد .

✽ لقد حدثت تقديمة مع
السينما السالدة آنذاك ..
اليس كذلك ... ؟

✽ كانت هناك طيعتان
أو حتى ثلاثة ، كان هناك خلاف
بيننا على ثلاث نقاط أساسية
هى الانتاج والسيناريو
والاخراج .

فيما يتعلق بالانتاج كان من
راينا أن الفيلم الفرنسى مكلف
للغاية وأنه لا بد من اللجوء الى
أساليب أبسط في العمل خاصة
مع ظهور المعدات الخفيفة .
فقد ظهر جهاز « الناجرا » في
في هذه الفترة . وكان هناك
بعض السينمائيين الفرنسيين
المسابقين في هذا المجال مثل

« جان. بير ماليل » الذى
كان مخرجا مستقلا بمعنى أنه
كان هو الذى ينتج أفلامه في
الاستوديو الخاص به ولذلك
كان مكرها في الوسط السينمائي
كما أننا لم نقدر كما يجب في
هذه الفترة فهو في رأى من أهم
السينمائيين الفرنسيين .

كما كان هناك تيار « سينما
الحقيقة » الذى كان يتزعمه
« جان روش » الذى كان قد
عمل مع السينمائي الكندى
« ميشيل برو » . وقد كان
لروش تأثير كبير علينا كذا
نؤمن حينذاك بشروية الانتاج
الصغير والتحول الى الشارع
للتصوير .

أما فيما يتعلق بالسيناريو
فقد كان هناك في البداية ما أطلق
عليه « موضوعات المؤلف »
بمعنى أننا لم تلجأ الى الاستعانة
بالأعمال الأدبية ووضعنا بأنفسنا
موضوعات أسلما الى
استوحيناها من تجاربنا
الشخصية ولا معنى ذلك لنها
تحكى حياة كل منا ولكنها
موضوعات شخصية نعتبر من
خلالها عن أفكارنا .

وفي هذا المجال يمكن أن
أقول أن قليلين من بيننا
استمروا في عمل أفلام شخصية
فهى عملية بالغة الصعوبة .

ومع ذلك فيمكن أن نلاحظ أن
هناك نسبة ضئيلة للغاية في
أفلام تريفوه أو جودار أو ريفيت
المستوحاه من أعمال أدبية
وخاصة عند جودار وريفيت فقد
أخذ جودار مثلا عنوان كتاب
« بيهود الجنون » لفيليب
أشهر ونفس الشيء بالنسبة
لفيلمه « شلة خاصة » وليست

هناك أية علاقة بين الأفلام
والروايات التى أخذ عنوانها .
أما تريفوه فإنه عندنا
يستعين بعمل أدبى فإنه يحترمه
الى حد بعيد ومع ذلك فسينة
الموضوعات الشخصية في أفلامه
أكبر بكثير من الموضوعات
المستوحاه من أعمال أدبية .

وفيما يتعلق بى فقد التزمت
بسياسة المؤلف في جميع أعمالى
عدا عملين هما « المركبة دوه »
و « برسوناال الجولوا » وهما
يصوران فترات تاريخية .
واعتقد أن الشيء المثالى في
نظرى هو عمل أفلام شخصية
أى أفلام المؤلف وفي نفس الوقت
عمل أفلام تعتمد على أعمال
أدبية أعجب بها .

وبالنسبة للاخراج حسب
« الموجة الجديدة » فقد غرض
اختيارنا للانتاج الصغير
والتصوير في الأماكن الطبيعية
واختيارنا موضوعات شخصية
أسلوب معين للاخراج .

ولكن كان هناك تناقض
صغير عند سينمائيى الموجة
الجديدة فقد كنا لا نحب كثيرا
السينما الفرنسية وذلك لأننا

كنا نامل شيئا آخر وكان المثال
الذى ناملوا الاهتمام به هو
السينما الأمريكية وأيضا
السينما الإيطالية وخاصة
أعمال « روسليني » .

✽ وبرجمان كذلك .. ؟

✽ نعم ، كنا نعجب
برجمان كذلك ولكن السينما
التي صنعناها كانت مختلفة
تبليها خاصة من السينما
الأمريكية . وقد يكون كلود
شابرون أكثرنا قربا من السينما

الأمريكية فهناك الطابع البوليسي وحالة الترتب ومع ذلك فاقباله تختلف عن السينما الأمريكية .

أما بالنسبة للآخرين فقد ابتعدت السينما التي صنعوها عن السينما التي كانوا يحبون بها . فعندما نقرأ اليوم « كراسات السينما » ونرى الأفلام التي كنا ندافع عنها ثم نلاحظ الأفلام التي صنعناها لا نجد أي علاقة بينهما .

واعتقد أن هذا يثبت حيوية هذه الحركة التي لم تعمل على نقل أعمال الآخرين ولكن على خلق أعمال خاصة بها .

* ألا تعتقد أن « الموجة الجديدة » قد أصبحت جزء من الماضي وأن السينيائيين الذين صنعوها قد أصبحوا اليوم جزءاً من نظام السينما السائدة ... ؟

* بالطبع فقد ظهرت « الموجة الجديدة » سنة ١٩٥٩ ، سنة ١٩٦٠ وهي موجة ، والموج يس ...

ولكنني أتساءل إذا كان سينمايو الموجة الجديدة قد انصهروا بالفعل في النظام السينمائي القائم ... أنني غير واثق من ذلك ... هناك أولاً حسد منا لم يتقوا على الإطلاق لهذا النظام مثل ديفيت أو جودار الذي انتهى إليه فترة قصيرة وهي الفترة التي كانت فيها أفلامه تجارية إلى حد ما أو حققت نجاح تجاري ولكنه اجتاز فترات مختلفة : الفترة السياسية والفترة التلفزيونية التجريبية وما هو

يعود اليوم إلى سينما أكثر قرباً من الجمهور العريض . ومع ذلك أفلام جودار لا تحقق نجاحاً جماهيرياً كبيراً ولذلك فلا اعتقد أنه يمكن اعتباره سينمائياً منتبهاً للنظام السائد.

عند شابرول نجد بالفعل سينما أكثر تقليدية ولكنه واجه وما زال يواجه صعوبات لتنتاج أفلامه على عكس سينمايين آخرين ظهروا بعده ويلتقون نجاحاً جماهيرياً كبيراً فشابرول أقل انتباهاً للنظام من كلود سوتيه أو أيف بواسيه أو بونار تافرنيه أو روبرت أريكو أو مولينارو ...

أما تريفوه فهو يبدو أكثرنا انتماء للنظام ومع ذلك فقد صنع تريفوه عدداً كبيراً من الأفلام الشخصية مثل « الفترة الخضراء » الذي اعتبره فيلما يرقياً للغاية . صحيح أنه يستعين في أفلامه بنجوم كبار وأنه يستوحي بعض موضوعاته من الروايات الأدبية أو البوليسية وأن أفلامه تحقق نجاحاً جماهيرياً لا بأس به ولكنه يلتزم إلى حد بعيد بفكرة الإنتاج الصغير وغير المكلف .

ويجعلنا كل هذا مختلفين عن جيل السينمائيين الذي دخل السينما ودخل النظام الخاص بها والمسمى « سينما الجودة » بمعنى أن هناك سيناريو سيناريست معروف ومصور شهير ونجوم كبار... الخ ومثال ذلك كلود ميلار ، وديمو فسونوجانجك بيتكس أن هؤلاء يعملون في داخل النظام السائد بصورة أكثر انسجماً من جيل « الموجة الجديدة » .

* ألم يكن في الموضوعات التي تناولها سينمايو الموجة الجديدة نوعاً من الهروب من الواقع الاجتماعي السائد آنذاك فالأفلام أن النسبة الغالبة من أفلامكم تدور في وسط بورجوازي مرفه إلى حد بعيد ولا تشغله سوى مشاكله الخاصة على عكس جيل السينمائيين الذي يوجد في أفلامه وهي أكبر بالظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة به ويظهر ذلك بوضوح في بداية السبعينات حيث ظهرت مجموعة من الأفلام السياسية التي اجتذبت الجماهير . كان هناك تأثر مايو ٦٨ بطبيعة الحال ولكن إذا ما استثنينا جودار الذي كانت أفلامه سابقة للأحداث ومنبئة بها (« الصينية » و « مظلة نهاية الأسبوع » ... الخ) فإن الملاحظ أن هناك نوع من الرضا لمعالجة الواقع في أفلامكم ...

* فيما يتعلق بالواقعية في السينما فقد كان الملاحظ أن السينما الفرنسية مفرقة في الواقعية أو في مظاهر الواقعية وأن كانت بعيدة عنها في الحقيقة . فافلام الخمسينات تبدو لنا اليوم وكأنها أفلام من الثلاثينات . فأراد يشعر وهو يشاهد هذه الأفلام أن صانعها لم يفرجوا إلى الشارع أبداً . فالملابس والسلوك وحتى لغة الحديث قديمة ...

وفيما يتعلق بالواقع الاجتماعي والواقع السياسي فأنني لمست مؤهلاً للحديث عنها . ومن المؤكد أن الواقع

السياسي كان بعيدا تماما عن اهتماماتنا . الوحيد الذي تناوله أو تناول بالتصديد « الحلم السياسي » هو جودار . فالموجة الجديدة كانت تيارا « لا سياسيا » ..

وقد قال اندريه بازان عن السينما « ان السينما فن وظيفية السينما اليوم تختلف عنها في الستينات . كانت السينما في الستينات فنا للتعبير الشعبي وكان يمكن ان تنقل رسائل وتصل الى جمهور عريض . أما اليوم فقد فقدت السينما هذه الوظيفة التي اخذها منها التلفزيون . فمن المؤكد ان ان السينما السياسية قد فقدت بعض الشيء ببرر وجودها حيث ان السياسة جزء لا يتجزء من التلفزيون (الاخبار ، التحقيقات الصحفية السياسية .. الخ) لقد حلت الدعاية محل الجريدة الاخبارية التي كانت تعرض قبل الافلام في السينما .

ان المشاهد لا يذهب اليوم الى السينما بحثا عن الواقع . * لنحدث الآن عن افلامك التي تنقسم الى مجموعتين اطلقت على المجموعة الاولى والتي تضم ستة افلام باسم «قصص اخلاقية» أما المجموعة الجديدة التي بداتها في الفترة الأخيرة فقد اطلقت عليها اسم « كوميديا وامثال » فلماذا هذا التقسيم ولماذا هذه التسمية مع ملاحظة ان هناك فيلمان خارج هذا التقسيم وهما « برسوفال الجولواه » و « المركيزه دوه » .

* * * لقد استوحيت اسم

« كوميديا او امثال » من « الفريد دي موسيه » الذي جمع غالبية مسرحياته تحت هذه التسمية . وفي الحقيقة فان الكوميديا نوع مسرحي قديم لها الامثال فانها نوع قديم كذلك ومتواجد بكثرة في الاعمال المسرحية ومنتشر في جميع انحاء العالم .

لقد اخترت هذه التسمية في هذه السلسلة الجديدة من الافلام للتركيز على الجانبين معا . فالكوميديا في افلامي ليست كوميديا فجة ونحن لا نقول للناس انكم سوف تضحكون دون انقطاع ... لقد اردت ان اثبت انه يمكن تناول هذه الموضوعات بشكل ضاحك وانه قد يكون من الافضل تناولها بهذه الطريقة . فقد اعتقد البعض انه لا يجب الضحك في سلسلة « القصص الاخلاقية » ... على العكس، انا احب ان يضحك الناس في افلامي . وقد حدث ذات الشيء «برسوفال الجولواه» وفي « المركيزه دوه » فما ان يضحك شخص في الصالة حتى ترتفع هههههه لا سكتة كما لو كان الامر شيئا قسريا وكما لو كان الضحك غير معروف في العصور الوسطى .

هناك اذن رغبة مني في منع الناس الى الضحك ومن هنا اسم « الكوميديا » اما فيما يتعلق بالامثال « فانني اختار مثل عادي للغاية واحاول ان اخلق منه شيئا .. * هل تختار المثل اولا ثم تبني عليه قصة الفيلم ام العكس ؟

* * * في « زوجة الطيار »

على سبيل المثال انطلقت من المثال ولكنني عكسته كنسوع من السخرية . وفي فيلمي الآخر « بولين على الشاطئ » لا يوجد مثل وانما جملة يقولها برسوفال « كثر الكلام ، كثر الخطا » وهذا يدل على ان هناك اتصالا مستورا بين افلامي ووفاء مني للكتاب الذين احبهم . واذا كان برسوفال يعتقد في البداية انه يجب الا يتكلم فانه يقع في الخطا نتيجة لذلك حيث انه كان يجب عليه ان يتكلم ... اما في « بولين على الشاطئ » فان العكس هو الذي يحدث ... هناك دائما نبرة ساخرة في افلامي سواء اكان ذلك في « الامثال » ام في « القصص الاخلاقية » .

* هل كانت لديك في بداية حياتك السينمائية صورة واضحة عما تريد عمله او بمعنى آخر هل كانت لديك خطة عمل طويلة المدى ..

* * لا ... لم تكن هناك اي ترتيبات قصصية افلامى ليست ولادة اللحظة ان لدى مجموعة كبيرة من القصص التي استخدمها وقت اللزوم . اي ان موضوعاتي تعيش داخلي فترة طويلة ويبحث تنفسج وتتحول وهذا شيء بالغ الاهمية في رأي غائني لا اعتقد ان السيناريوي شيء يمكن ان يرتجل بسرعة وقد اختلف في ذلك مع بعض زملائي .. ان السيناريوي يجب ان يعامل معاملة الرواية الادبية ...

فالشخصيات والمواقف لابد من ان تنفسج لتتقرب من الواقع . اما الحوار فائني اكتبه سريريا . ولكني اكتب اكثر من حوار

وبسرعة شديدة . ثم أعيد صياغته بعد ذلك واختار أفضل صيغة .

✻ ان هذا يدفعني الى طرح هذا السؤال حول العلاقة بين النص المكتوب الذي يتنص الى الادب ، والصورة اى التجسيد المرئي للصورة المكتوبة . « فالقصص الاخلاقية » تبدو وكأنها أعمال أدبية بالدرجة الاولى ...

✻ اننى اقول دائما للذين يقولون لى ان افلامى أدبية اننى « سينمائى صامت » لقد شاهدت الافلام الصامتة القديمة فى السينماتيك وقد افاد فى ذلك للغاية واحب مشاهدة افلامى فى المعمل دون الصوت وقد كانت السينما الصامتة تستوحى موضوعاتها من الادب وكانت السيناريوهات الاصلية قليلة فى أساسى كما انها قليلة الى الآن ...

اذن فالاعتماد على نص أدبى لا يمنع من الإيمان بالصورة السينمائية .

✻ هناك صراع مستمر فى افلامك بين الشخصيات التى تؤمن وتحافظ على القيم الانسانية وتلك التى تعانى من نوع من التذبذبات هناك مواجهة مستمرة بين النقاء والسقوط فما هى مبررات هذه الرؤية؟

✻ من الصعب على الاجابة على هذا السؤال يمكننى ان اجيب فى مسائل المشكل او الذوايح التغييرية لاننى بوصفى مخرجاً اعمى بشكل كامل وسؤال على ولكن بوصفى مؤلفاً اجد صعوبة فى تبرير اختياراتى واتكاري ... من

اين تأتى هذه الافكار ، انها من وهى خيالى وهو قوة غامضة ...

✻ انها موقف وجودى تجاه المجتمع المعاصر حيث تدور النسبة الغالبة من افلامك فى هذا المجتمع الاستهلاكى الذى يعيش فيه انسان نوع من الهامشية التى تؤثر على شخصيته ...

✻ تقولين انماط هامشية ... لا اعتقد ذلك .. ان الشخصيات عندى ليست مستقبلية . ان هذا التعبير اصله هيجلى وقد اخذه ماركس من ... ان الانماط تنحى عندى الى الفلسفة المسيحية من الناحية الاخلاقية وذلك نتيجة لسيطرة الجانب الانسانى على تكوينى وثقافتى الكلاسيكية (الانسانية بالمفهوم اليونانى - الرومانى) اما بالنسبة للفلسفة الحديثة فالتنى مثلكم بالوجودية التى حاولت التخلص من تأثيرها بالدخول معها فى مواجهة ... ولهذا السبب لا اعرف اذا كنت استطيع الاجابة على هذا السؤال بنفسى التعبيرات المطروحة .. مفهوم «الاستلاب» بعيد للغاية على بعكس كلمة « النقاء » ولكنى اعامل مع النقد بمفهوم « كيركجارد » . وفى الحقيقة فالتنى لا انتهى لتيار فلسفى معين ان فلسفتى هى عملى وانا لاكتب مجردات ولكنى اخلق قصصا . واذا كانت هذه القصص تحمل بعدا فلسفيا فالتنى لا استطيع الحديث عن هذا البعد بشكل مجرد . واعتقد ان الجانب الفلسفى فى هذه القصص يأتى

من خلال الحوار بين الشخصيات تلك الشخصيات التى يملك كل منها جزءا من الحقيقة .

لا اعتقد ان هناك شخصيات ايجابية وأخرى سلبية فى افلامى قد يكون بعضها أكثر ظرفا من البعض الآخر مثلا فى « بولين على الشاطئ » كانت شخصية بولين شخصية جذابة . وفى الحقيقة فالتنى لا أسيطر سيطرة كاملة على شخصياتى فى البداية ، اننى انظر حتى يوجدوا وعنديا ياخذوا الكلمة فالتنى اصعب السنتم الاشياء التى يؤمنون بها والتى اؤمن بها انا ذلك . بمعنى اننى اكون مع جميع شخصياتى والمواجهة بينهما هى التى تحد ما اهدف اليه فى النهاية .

فى فيلمى الاخر كنت أريد ان اقول ان شيئا ثابها يمكن ان تقترب عليه نتائج خطيرة بالنسبة للآخرين .

فى « القصص الاخلاقية » وفى « كوميديا وامثال » أقدم شخصيات تعيش فى عالمها الخاص المخلق وتحاول حل تناقضاتها الخاصة ولكنها تجد لذة خاصة فى التخبیط وسط تناقضاتها ولا تدرك - نتيجة لافراق الكمال فى ذاتها - تأثير ذلك على الآخرين ... هذه هى المشكلة المصوبة عندى مشكلة العلاقة مع الآخرين : العلاقة بين الانانية وحسب الآخرين . شخصياتى شخصيات انانية وهى لا تقدم كمال يحذى به . ولكن عندما تواجه هذه الشخصيات موقف ما فانها تجد نفسها مضطرة الى مراجعة نفسها وفى هذه اللحظة تدرك

ما تسببت فيه أفعالها من ضرر
للآخرين والوهم الكبير الذي
تعيش فيه .

في « كوميديا وأمثال » يوجد
هذا الموضوع الكلاسيكي الذي
نجدته أدب القرن السادس عشر
في « دون كيشوت » وعند
شكسبير وينظر هذا الموضوع
في عصر النهضة وهو موضوع
« جنوح الخيال » بمعنى أن
الشخصيات تحركها أفكار ثابتة
نجعلها عاجزة من رؤية العالم
من حولها فتخوض معركة
تشبه معركة دون كيشوت
وطواحين الهوام ولهذا السبب
نجد موضوع « القفرة » بكفره .
وفي فيلم الأخير توجد القفرة التي
نجدها كذلك في فيلم « الزواج
الجميل » .

هناك إذن سيطرة فكره معينة
ناطقة وراء سلوك الشخصيات .
نجد كذلك شخصيات
معينة مثل شخصية المراهقة
التي تحتل مكانة هامة في عدد
من أفلامك . . ؟

نعم هناك أربعة مراهقات
في أفلامي : في « زوجة
الطيار » وفي « بوليتس علسي
الشاطيء » حيث تحتل الصدارة .

والرد على هذا السؤال ليس
سهلا على فالسينمائي مثل
الرسام أو النحات له
شخصياته المفضلة . وفي الحقيقة
فإن شخصية المراهقة قد بدأت
تثير اهتمام عدد من السينمائيين
الفرنسيين المعاصرين . وقد يكون
ذلك رد فعل لأفلام الستينات
التي صورت بكثرة جيل
الاربعينات والخمسينات .
بالإضافة إلى أن الجمهور الحالي
للسينما جمهور شاب .

نعم هناك كذلك المرأة التي هي
محور النسبة المقلبة من أفلامك ؟

نعم إن « كوميديا وأمثال »
بها شخصيات نسائية أكثر من
« القصص الأخلاقية » ففي
« القصص » كان البطل رجلا
وكانت وجهة النظر المطروحة
وجهة نظر الرجل - الراوى .
ولذلك فقد تركزت في هذه المجموعة
الجديدة أن استغنى عن الراوى
وأن اتبنى وجهة نظر المرأة
وإن كان هذا غير موجود
في فيلمي الأخير بشكل مباشر .
فهناك مشاهد عديدة لا توجد
فيها بولين ومع ذلك فإن كل
ما يحدث في الفيلم يمكن أن
نكرتها من هذه الأجسرة
نهي شهادة على كل ما يجري .
وذلك بينما لا تفادى بطة
« الزواج الجميل » الشائسة .
وفي « زوجة الطيار » كانت
وجهة النظر المطروحة هي وجهة
نظر الرجل ولذلك رغم وجود
إيراتان . ومع ذلك فصحيح
أنني أخذ جانب المرأة في أفلامي .
نعم هناك رفض للرومانسية
في « بولين على الشاطئ » وذلك
رغم أن موضوع الفيلم كان يهتم
هذه المسألة . . .

نعم ، هذا أمر مؤكد .
وقد أخرج يوما فيلما رومانسيا
ولكن بشرط تجنب الكليشيهات
المستهلكة وفي الحقيقة فأنني
أعتقد أن فيلم « بولين » فيلم
وأمي . فهذه المراهقة التي تفضي
أجازتها الصيفية وسط عالم
البالغين تلقى نظرة وأمية على
ما يجري حولها وهي نظيرة
غير متحظة أنها تنظر إلى
واقع مباشرة وليس مثل بطة
فيلم « الزواج الجميل » التي
تعيش طول الوقت في الحلم .
نعم أنك تبدأ وتنتي الفيلم
بنفس المشهد أنه فيلم محكم
الإغلاق .

نعم لقد أخذت هذا عن
سينمائي فرنسي أقدره هو
« مارسيل كارنيه » فقد لاحظت
أنه يبنى أفلامه على أساس هذه
البداية والنهاية المتشابهتين وقد
شعرت برفيعة تقليده في مجموعة
« كوميديا وأمثال » قد لا أفضل
ذلك في جميع الأفلام . عند كارنيه
كان ذلك نوعا من فكره « التقديرية »
بمعنى أن القدر عاجز عن تحويل
الواقع نرفم كل ما يحدث بين
البداية والنهاية فإن هناك

عودة إلى نقطة الانطلاق
الأولى . كانت هناك نظيرة
تشاؤمية في أفلام كارنيه .
في « الشروق » وفي « فندقي
الشمال » وفي « قلب الليل »
كذلك نشاهد « ايف مونتان »
وهو يأخذ المترو في البداية ثم
تدور أحداث الفيلم وفي النهاية
نشاهد مونتان وهو ذاهب
ليستقل المترو ثانية .

أذن كل شيء عتب والحياة
مستمرة . أما بالنسبة لي فأنني
لا أنظر هذه النظرة التشاؤمية
للأشياء ففي « الزواج الجميل »
تلتقي الفتاة بشاب في القطار
ثم تمر أحداثا عديدة وتحب الفتاة
نشابا آخر ولكن الأمور لا تسير
على ما يرام ومرة ثانية تلتقي
الفتاة بالشاب الأول وينتهي
الفيلم على هذا اللقاء الذي
قد يثمر نتيجة إيجابية لها .
وذاات الشيء يحدث في « بولين
على الشاطئ » حيث تصل بولين
وماريون إلى المصيف وتبر
أحداث عديدة وفي النهاية تترك
المصيف وتعودان إلى حياتهما
الأولى وكان شيئا لم يكن .
هذا هو معنى هذه البداية
والنهاية المتشابهتان .

في ليلة القبض على فاطمة تهاوت الأساطير

محمد الشريفي

كل الخبايا الدرامية في بلدنا ،
وكل الواقع قد نصبت افتقاره
وقل راضوه المبدعين ،
والمقدمة المنطقية التي يرتكز
عليها فيلم « ليلة القبض على
فاطمة » ترهص في النهاية
بانقصار الخير على الشر ،
والخير هنا تمثله فاطمة
المظلومة من الواقع والظروف
والناس ، أما الشر كله ففي
أخيها المحتال الآفاق الذي
لا يجد وزما من ضمير
ليحتال بكل الوسائل المشروعة
وقبح المشروعة لكي يظلم ،
ومن ؟ شقيقته فاطمة.. لماذا ؟
تلك هي مشكلة الفيلم التي
يهاول فرض مصداقيتها ،
ففاطمة قد ريت الأخ صغيرا
ورعته مع اختها - كانوا في
القصة الأصلية أربعة
أشقاء - طوال أقامتهم في
بورسعيد ، ورفضت السفر

حين يتعاون مع فلان حماية
التي اشتهرت بالنفقة في اختيار
موضومات الأفلام ، التي
تدور غالبا حول قصة من
قصص المظلومات البائسات
المحرومات ، بسبب قسوة
الاقدار أو الرجال وأحيانا
الواقع ، أو بدون سبب كما
في فيلمها الآخر ، اكتفاء من
جبهورها المريض يلطف
الدموع ومصصحة الشفاة
وتركز فلان حماية في الفترة
الآخرة على اختيار القصص
التي تكتبها النساء ، وهكذا
فهي هنا قد اختارت قصة
لسكينة فؤاد قدمتها
الإذاعة من قبل وجاري
الاستعداد لتقديمها في
التليفزيون ! وهو على كل
حال اهتمام ليس غريبا أو
عجيبا بعد هذه السلسلة
المتكررة التي تشترك في تقديمها

حينها يورخ لئن السيئنا
المصرية ، لا يمكن تجاهل
مخرج رائد مثل هنري بركات
- ٧٥ فيلم - مخرج فيلم
« ليلة القبض على فاطمة »
وصاحب سلسلة متنوعة من
الأفلام ، قدم من خلالها كل
أنواع الدراما بدءا من التاريخ
وانتهاء بحدوية !

ومثلما لا يمكننا أن نفعل
أفلامه الجيدة مثل « دعاء
الكروان » و « الحرام »
و في بيتنا رجل « و « اليب
المفتوح » فانه لا يمكننا تجاهل
أفلامه الرقيقة ، التي لم يكن
أولها « الملكة وأنا »
و « حسن بييه الفيلان »
ولا آخرها « شمعان تحت
الصقر » أو « العسكرى
شبراوى » !

وهو دائما في أحسن حالاته

مع حببيها الصياد الفخر
احساسا بمسئوليتها تجاه
اليتيمين الصغارين وأملًا في
الا تطول رحلة الحبيب الى
الخارج ، ولكن بريق المال
ياخذه فيضطر لد الرحلة امواما
واموام ، لكناح هي الكناح
التقليدى على ماكنة الخاطبة
وفي بيوت الانجليز (١١) قبل
خروجهم في ٥٦ ، ولان الدراما
هنا نمطية ، وتعتمد على
المعادلات الحسابية - مما
يقتض صدق اى فن - فان الاخ
الذى هو الشر المطلق ، تنطق
منه نوازع الاجرام وهو
ما يزال في اللغة ا

فهو مزور خطي يتعاون مع
حظالة من المواطنين من تجار
الصروب ضد الوطنيين
الفدائيين ، وهو غشاش
ومدلس ولص و.. و.. ، كل
ذلك لكي يتم اقطار والفساد
البريق حول دور فاطمة التي
تمثل الخير المطلق كاهد اطراف
المسألة ، حيث هي الملك
الظاهر وجان دارك العصر
والبطلة المغورة التي تقدم
الصواب من اجل تأكيد وطنيتها
المشكوك في نزاهتها ، حيث
كانت تطبع العلاقات في بيوت
الانجليز ، مؤكدة نفس منطق
للغنائيات في ان اكل العيش
من (١١) وهى التي قامت
بالبطولة الخارقة التي نسبت
لاخيها الذى يقتض بسببها دون
تاهيل لاملئ المناصب
السياسية ، حيث يهجر
بورسميد الى العاصمة ،
تاركا البطلة الشريفة وحدها ،
بعد ان اودع حببيها الصائد
فيلسا - بعد رحلة مفكرة

هزلية ا - الليمان بتهمة
لم يرتكبها ، فيسجن خمسة
عشر عاما بسبب حيلة
المخدرات ، وهين يخرج
يخطفه الاخ الذى صار مركز
قوة كبير يعيش في سرايا
الحراسات ، مهددا اياه
ومبرزا قوته وسطوته ، ويأمره
بالابتعاد عن المسكنة فاطمة
لانها ليست من مقامه ،
وكان هذا الاخ الكبير لا يهسه
في استغلال نفوذ منصبه
الكبير سوى تضيق الخناق على
اخته التي ريلته ، حتى يودعها
مستشفى المجانين ، وكان
نعتها بالحنون ليس اهنون
مقاما من اقترانها بهذا
الصياد العجوز ١١ ، ولا ينسى
الفيلم في النهاية ان يمنحنا
مفكرة تفسيرية من اجل راحة
الضمير والبال بان مركز القوة
قد قبض عليه ، وان الخاضعة
الشريفة قد خرجت من
المستشفى وعاشت في نجات
ونبات ١١

ويغض النظر عن التفصيلات
غير المتعة والشخصيات
المصنوعة والفكرية الدرامية ،
فان التفسير السهل يقول
ان لكل ظالم نهاية ، والتفسير
الكبير لهذه الحكاية الممتدة من
قبل ثورة يوليو والتي تتجاوز
حاضرتنا ، وان لم يقال ذلك
صراحة ، يتطلب منا بعض
التروي في التامل ، ففاطمة
تتحمل كل المسؤولية في انحراف
اخيها ، لانه تستناج طبيعي
لتربية خاطئة وغاشل ، ولانه
من غير المعقول ان يولد
الإنسان شريرا ، لان الاجرام
تأخذ سلوكي يتمو بتأثيرات

البيئة والتربية والواقع
الحيط ، والذي تتحمل الجزء
الكبير منه البطلة المغورة
فاطمة ، التي صورت انها
تفعل شيئا خارقا لانها
تربى اخواتها ، ولكنها نسيت
وسط الصداقة الحميدة
مع الانجليز ان تربى اخاها ،
هذا عن المسؤولية الاجتماعية،
اما الاستقاطات السياسية
والدلائل الرمزية ، والبطل
الوصولى الذى دخل لعبة
السياسة ، ووصل حتى
المشاركة في صنع القرارات ،
اما عن تحميل الجبل الحواري
بإحداثيات أكثر من موضح
ممثل (انت الذى علمتني
يا فاطمة وصليتي الى هو
فيه) و (احنا الذى علمنا له
تجبال) .. الخ ، اما من
الفترة الزمنية التي برتج فيها
الاخ ، والحببة التي سجن
فيها الحبيب ، فان ذلك كله
يوحي بعمان ودلالات صارخة ،
تشير بطرف خفى الى ان
فاطمة هذه مثل خضرة وناعسة
تمتل بمهر وان الاخ يمثل
الثورة أو سلبيات، الثورة
أو ثورة السلبيات التي ضعى
من اجلها الناس وهى التي
سجنهم وعذبهم أو اكلتهم ا

ولو سمح هذا وان فاطمة
تمتل بمهر الزائفة للثورة في
مواجهة الاخ ، فان مسئوليتها
- بنفس منطق المفادلات -
وما لعله سياسيا أخطأ
وأفدح ، لان اخاها الانتهازي
الامان الذى صعد وسط
انفصال الثورة ببناء الوطن
على اكتاف وثلة الصابئين ،

الذى تصبود على الفئ
والردى !

أما فائق حماية فهي ليست
بحاجة لكى تؤكد صفحتها
وموهبتها ، فما أعظم المشاهد
التي جسدها بانسانية كاملة ،
تتضائل أمامها المشاهد
التي امتلأت بالأداء الميلودرامى
الزاعق والصراخ الهستى ،
ويقف أمامها كلا من صلاح
قائيل شامفا رشم قصر دوره ،
وشكرى سرحان رغم سطحية
دوره ، وتبرز موهبة محسن
معى الدين التي يؤكد بها عملا
وراء عمل ..

وبعد .. هذا فيلم نظيف
يعود بالأساطير القردية
التي يبدو - ونرجو أن تكون
مخطئين - أن الفيلم يتيناها ،
ولكننا رغم الاختلاف فلا بد أن
ننحني للفيلم استغرابا وتعجبا !

التوايل المعروفة ، إلا أن
تتقذه لمعظم المشاهد وخاصة
التي يتنقل فيها الإلهى ،
ورحلة فاطمة مخترقة
معسكرات الإنجليز ، التسم
كل ذلك بالكلفة والسرعة
والمنطق ، وإن كان قد نجح
مع مدير تصويره وحيد فريد
فى خلق الأجواء المتباينة بين
الماضى والحاضر والإيهام
بالجو النفسى المطلوب ..

وإذا كان بركات يعتبر
التوقف بالنسبة له قرار صعب
كما قال فى حديث آخر « هناك
آلاف الانسياء التي لابد أن
نضعها فى حسابك ، وفى
النهاية قلت لنفسى ، فيلم
يقوت ولا حد يموت » فإنه لكى
يدرك كم أمانت أفلامه الرديئة
- السالفة الذكر - فى الإنسان
المصرى ، عليه أن يشاهد
فيلمه الجديد وسط جمهوره

لا يمثل الثورة من قريب
أو بعيد ، بل هو يمثل وجهها
من وجوه هذه الترجمة
الغريبة التي تنتظر أقل فرصة
لتعيد عجلة الزمن الى الوراء
ولكن حركة التاريخ تثبت أنه
انتظار للمستحيل ..

أما السيناريو فقد اعتد -
مثل القصة - على لحظة
ساكنة واحدة تحكى من خلالها
فاطمة كل الماضى ، وهى
تقف على سور السطح
مهددة بالانتحار ، مما أصاب
الفيلم بالترهل والبطء وتحول
الى استاتيكية جامدة ،
وتحولت بقية الأدوار الأخرى
الى اشباح باهتة وشاحبة من
أجل عيون فاطمة وعيون صاحب
التفسير الجهم والغامض ،
ناهيك عن الحوار السردى
الاذاعى الذى فرضه المؤلف
المصرى لفاطمة الحكواتيه !

وصحح ان بركات إنما
يقدم فيلمنا نظيفا يخلو من



الثقافة الجديدة.. حديقة لكل الزهور

محمد الصلح

لثنيهما : أن حركة الأديب المصري لا تقف محدودة بحدود الاعتراف بالثقافة الروسية ، وإنما هي موجودة وبطاقة ابداعية هائلة ، لم تعد بحاجة الى اعتراف المحترفين من اصحاب الآلام النقدية بقدر ما هي بحاجة الى وسائل لتدعيم انتشارها سواء بالنشر من خلال المجلات الثقافية او بوسائل التوصل المختلفة.

ملاح جديدة في شعر العابية احتوى العدد على قصائد عابية للشعراء: نؤاد حداد - اساجه القزولي - حميدى عيد - سمى عبد الباقي - حمدي منصور - نؤاد حجاج - جدى الجندل - أحمد عبد المليم - حسين ابراهيم - عبد المنار سليم .

في العدد بقصيدة « الميار المائل » للشاعر نؤاد حداد ولقد أثبت نؤاد حداد أن العابية قادرة على

الواقع ، وتعبيراً صافياً واصيلاً عن الوجدان المصري والعربي المعاصر . وتؤكد الانتاجية على أن تلك الحساسية لا تقتنى بموقف المنزع والمساعد لها يحدث بداخل المجتمع ، إنما تخلق ادباً « يقف الى جانب الحرية والحلل والكاسب الحقيقية للشعب العامل » .

أيضاً نشوه الانتاجية لحركة اديبة الأقليم والمؤثر السدى عقله الثقافة الجاهلية مزخرفاً بمحاكاة الحيا والذي قسم الى جتبه بجر كتاب العاصفة ، ادياء المومنين من شتى ربوع مصر .

ويترك المؤثر على نتيجتين هامتين : -

اولها : ان مصر قد افرزت اجيالاً من المبدعين تطاول قامتهم ادياء العاصفة الذين يتلقون نصيب الأسد من الآمال والاهتمام النقدي .

بعد انقطاع دام لأكبر من ستة شهور صدر العدد الثالث من مجلة الثقافة الجديدة ، وقد تفرغت المجلة على صفحاتها انكساراً ادبياً يلهم بالفن والتشويق لبدعين من شتى انحاء مصر ، بل وضعت ايداعاً لأدياء من عالمنا العربي فكانت المجلة بحق « حديقة لكل الزهور » .

ولعله من الإحدى ان تصدر الثقافة الجديدة بصورة منتظمة ، ولذ طيبة شهيرة ، خاصة بعد أن استطاعت أن تجلب اليها نشاطات مريضة من جسامهم المنقذين ، والمهنيين بشسولون الادب والفن ، وأن تحصل عيه اهتمام اجيال جديدة ، تساهم في بلورة صيغة ادبية متطورة للامج الثقافة المصرية المعاصرة .

- في افتتاحية العدد ، يتحدث د. سمير سرهان عن ميلاد حساسية ادبية جديدة تتلامح مع تطلعات

استعملت مضامين حديثة ، وبالإضافة إلى التجديد في لغة المضمون ، استطاع نؤاد حداد أن يوفق بين مميزات الشكل ، فاستعان بالدراسة بديلاً عن الفنتازيا ، واستخدم الصوت المتعدد «البولي فوني» بديلاً عن الصوت المفرد ، وذلك فضلاً عن نجاحه في تطوير الصورة الشعرية .

وهو بذلك يؤكد روحته كما يؤكد على جدته ومواكبته لأحدث تيارات التجديد في الشعر .

• هذا بينما نهج باقي شعراء الطليعة نهجاً تقليدياً في الكتابة وإن لم تخل بعض القصائد من محاولات التجديد .

لغى « فنأوى المحروسة » يحاول سحر عبد الباقي عبر اشكال قراوح بين الزجل والشعر أن يقدم لنا نموذجاً يعتمد على استحضار عناصر «توتيفات» شعبة ترتكز على المراث القاريخي المصروك « مفايك - عثمانلي - ساري عسكر - هرايش - جارية - سوي العصر .. الخ » .

وعلى الرغم من الاختلافات الشعرية الواضحة إلا أن القصيدة قد اقتبست هنا بنائياً متأسكاً فكانت إن تصبح عدة قصائد .

— أيضاً انتهى المصنف على تصائد فصحي للشعراء : الراحل أمل دنقل - مريد البرغوثي - أحمد عبد المعطي حجازي - أحمد طه - عبد الرحمن الصويح - أحمد العربي .

وبسلفه نصيب نمل دنقل ، ومريد البرغوثي فإن معظم القصائد لم تتشكل تحدياً حقيقياً لشعرية التجديد التي يجلبها شعراء الفصحى الآن .

— انتهى العدد على مقالة عن « الأداء الدرامي للشعر الشعبي » ضمها عادل العلمي .

وتحت عنوان « شعراء السبعينيات . عودة إلى العقائل القديمة » يحاول « رفعت سلام » تقديم وجهة نظر موضوعية تتعلق أولاً بمفهوم التجديد في الشعر ، ثانياً بالكتابة العملية التي توجه القصيدة عند شعراء السبعينيات .

ومن محاولته لتجديد مصطلح (شعراء السبعينيات) إلى النظر عبر التخصصات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي سادت تلك الحقبة ، وأثرت على التكوين الفكري والإبداعي لهؤلاء الشعراء يصل الكتاب إلى عدة نتائج أهمها .

• أن التجديد ليس استمراراً آلياً للسابق ، بل تواصل جدي معه .

• كما يصل الكتاب إلى نتيجة أخرى هامة تتمثل بالعلاقة بالتراث والقصائل معه ، ويعتبر أن البداية من حيث لا يدور مرادفاً للتواصل بإمكانية التفرج خارج التاريخ واختراق توافيق الموضوعية .

خطوات أخرى إلى الأمام

في هذا العدد نشرت مجلة 14 قصة قصيرة للكتاب : رضا عطية — أحمد الفشار — سحر توفيق — عزت عابر — قاسم محمد عليوه — يوسف أبو ربه — مصطفى حجاب — محمود الورداني — سسهايم بيومي — فؤاد حجازي — رجب سعد السيد — عابر سنبل — سحر الفيل — أمير سلامة .

وتلك دور كتاب السبعينيات ومساهماتهم في تحديث لغة القصص وأقرب قضا بمفهوم القصة القصيرة إلى أشكال أكثر عمقا وأصالة .

• قدم لنا — أحمد الفشار — قصته « الشرائط » بمصطلحاً فيها أسلوب الرصد الدقيق والنظرة المتألمة المحادة للواقع الصخرة وقد نجح الفشار في تصوير جزليات عالمه إلى حد بعيد .

• أما يوسف أبو ربه فقد استلهم حوادث قصته من عناصر بيئية ليتمكن لنا علامات البداية والانتهاء في «الفصحى الطالي» .

• ول « بيت عبي » يحاول « الورداني » بنفس طرائقه المسابقة لتجديد المفهوم الاجتماعي الذي يمارس على أنزلة صخرة ، والقصة في جعلها تمكس تجربة مبتدئة صاغ منها الكتاب عدد من قصصه السابقة مثل (المواسم — يوم طويل — مغارة تمهل بالكبروسين — صباح ميكر) .

• ويحاول « عابر سنبل » في قصته « الهجرة في ليالي السفر » أن يتقدم فانتازيا

❖ ولي هنام المدد طالعنا
مقابلات جيدة المؤثر ادياء
الاقاليم ، « تداعيات حصول
الثقافة الشعبية » لهسدى
الحسيني ، « لغة الفن بين
الرؤية والاداة » محمىود
ابراهيم .

رؤية اجتماعية سياسية
الفيلم « الافوكاتو قضيها سيد
عواد » كما طرح على
أبو شادى موقف قوى اليسار
في القرب من قضية فلسطين
كما هبر عنها المخرج « كوستا
جافراس » من خلال فيلم
« حقا .. لك » ولقد أثار
الفيلم ضجة وانقسام بين
النقاد والسياسيين ، إلا أن
الاندام على اخراج فيلم
مناول القضية الفلسطينية امر
ولا شك يستحق الثناء .

نضم ثلاثة نماذج من الأعمال
لنقصية الثلاثة من كيمار
الكتاب في أمريكا اللاتينية .

❖ ايسية بالغانار العجيبة
لـ ماركيز
❖ مسودة تقرير
اوجستو روا باسطوس
❖ حوار الموتى

مورخى لويس بورخيس
وكما نقول المجلة « أنه من
الصعب وضع عبوية ماركيز
في مكانها المدد إلا في إطار
الثقافة التي أنتجته والتي
شكلت الروايد التي غلت
وحدت الطابع العلم لاداعه
الروائي » .
وتد وعت الثقافة الجديدة
بتقديم دراسة لكثير عبها
وشمولا عن الأدب الجديد في
أمريكا اللاتينية .

سافرة وعرة تناول علم
الفلاح الذي يريد السفر إلى
الخارج ولكن يهوى العمل
وتنوء محاولته بالفشل .

ويتميز أسلوب عامر سنول
بالسهولة والقدرة على الوصف
إلا أنه لا يخلو من العشس
والإفراط وبيان القصد .

حول ملك المدد

❖ انطلاقا من الدهشة
التي تملك القارئ العربي
عقب صدور والمسة الكتاب
الكولومبي غبريل غارسسيا
ماركيز .
« ملثة عام من العزلة »
والتي وصفها الكثرون بأنها
كانت ماضية في سماء صافية ،
وفي محاولة لتتس ملامح عامة
عن الأدب الجديد في أمريكا
اللاتينية ، تمعت المجلة ملقا



ملف كاريكاتير: جورج البهجوري

مع البهجوري يتكرر وجه السادات في رحلاته ، وخطبه وشعاراته . وكما يكون في صالون كاميث فيفيد الخاسر ، والمخدوع الوحيد في اللعبة . . يكون أمام الشعب المصري الوحيد أيضا الذي يدعونا الى سخرية سوداء . منه ومن « المرحلة » والبهجوري يتناول أزمة النظم المصري . والقمع الشعبى الجماعى ، والانفتاح بطرق تعبير حادة ، يغلب عليها مستوى تقنيته كرسام . دقة في الشكل ، تخطيط صارم ، كثافة في الظلال ، وزيادة في التفاصيل ، وتكون رسومه بعد هذا اقرب الى اللوحة التشكيلية منها الى الكاريكاتير في تقنياتها . لكنه يحافظ من جانب آخر على اصول المدرسة المصرية في هذا الفن الشعبى . . من خلال « المحلية » فقد بدأ الكاريكاتير واشتهر بتأكيد على خصوصية الروح الشعبى لكل بلد عربى ، حتى أصبحت هناك مميزات واضحة تفصل بين الكاريكاتير العربى ، والكاريكاتير الغربى ، بين هاتين المدرستين المتنافستين دائما على ان تكون احدهما الاولى في التعبير عن الافكار ، والمواقف ، والحالات الانفعالية في حدودها المعينة والشهوية المتناقلة لكن . . تبقى رصانة التشكيل في « لوحة » البهجوري ، تضغط على تعبيريتها ، وعفويتها ، ومكاشفتها الصريحة .



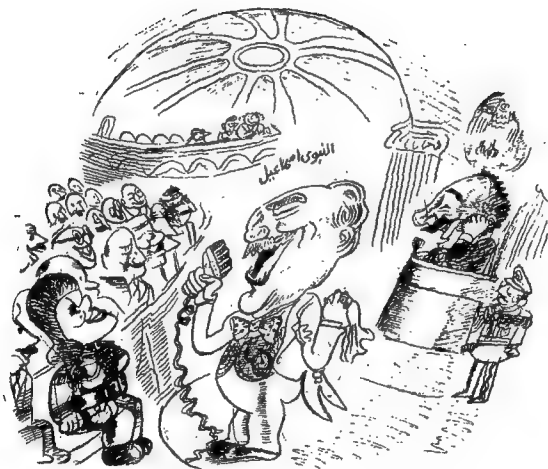
- ١ - من مواليد الاقصر ١٩٣٢ - مصر .
- ٢ - رسام مصري نشر رسومه على صفحات روز اليوسف وصباح الخير وهو لا يزال طالباً في كلية الفنون الجميلة واستمرت ربع قرن .
- ٣ - صاحب أسلوب جديد كان له أثر كبير على أغلب أساليب الرسم الكاريكاتيري في الصحف العربية حتى اليوم .
- ٤ - اول من رسم الزعيم عبد الناصر بأفقه الطويلة الشاغة وخطوطه العملاقة .
- ٥ - اصدر عام ٥٦ كراسة رسوم تدين العدوان الثلاثي على بور سعيد .
- ٦ - قدم ثلاثة افلام للرسم على الزجاج في تلفزيون برلين الشرقية عام ١٩٥٩ .
- ٧ - فنان تشكيلي صاحب أسلوب متميز رائد في فن التصوير الزيتي . قدم اكثر من عشرين معرضاً في مصر والعالم العربي وبعض عواصم العالم .
- ٨ - نشر رسومه الكاريكاتيرية في اغلب الصحف والمجلات العربية وبعض الصحف العالمية .
- ٩ - اصبحت له دائرة ثقافة الطفل في بغداد عدة كتب رسوم تعتبر خطوة جديدة في فن كتاب الطفل .
- ١٠ - واحد من مجموعة الصحفيين والكتاب الاسرار والمعارض للنظام المصري في باريس .



-زي مانتو شايقين -- المصور الجين ده مكانه الطبيعي هيا



كنت - السادات الشعبية
- أنا من زمان يقولون: "بالمية من الأوراق يجمعين أمريكا"



تجمع وزير الداخلية المصري وزوجته الطرقة فائدة كامل في الانتخابات
 سحبرات الأعضاء ، وبالتالي في اللواء نوري حقلهمكروا وصلة ختانية
 والتست مرآته مستخدم الاجراءات ...



جاء في الأنباء أن الرئيس المصري قرر اهداء بيتن نسخة من مؤلفاته
 (الطبعة الجديدة لكتاب قديم ألفه السادات)

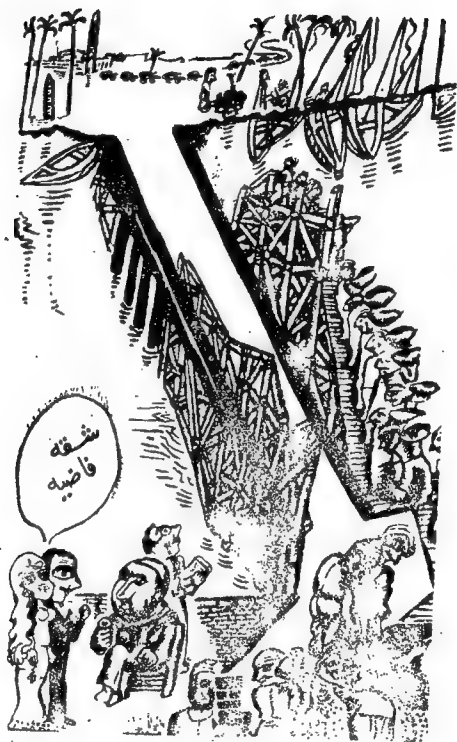


إحنا يشرب من ميه واحده ..



بمودة تملیق





- بقول لك
بشيء كوبري
مش عمارة!





مطبعة اخوان موراقتيلي
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦

كتاب الإلهام

الأسس لقرآن

للتفكير

د. محمد أحمد خلف الله

Bibliotheca Alexandrina



0530732